L. eleg. g. 214 s (7

GESCHICHTE DES DRAMA'S.

GESCHICHTE

DES

DRAMA'S

VON

J. L. KLEIN.

VII.

Das italienische Drama.

VIERTER BAND.

LEIPZIG,

T. O. WEIGEL.

1869.

GESCHICHTE

DES ITALIENISCHEN

DRAMA'S

VON

J. L. KLEIN.

VIERTER BAND.

LEIPZIG,

T. O. WEIGEL.

1869.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Der Autor behält sich das Recht der Uebersetzung vor.

Inhalt
des siebenten Bandes.

	Seite
Die italienische Tragödie im 19. Jahrhundert	1—531
Die italienische Komödie im 19. Jahrhundert	532—703
Namen- und Sachregister zum vierten bis siebenten Bande . .	704—747

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Das italienische Drama im 19. Jahrhundert.

Die Jahrhunderte haben keine natürlichen Grenzen; sie greifen in einander über, sie arbeiten einander in die Hände. Ein voraufgehendes Jahrhundert spannt den Aufzug zum Gewebe; das nächste wirft den Einschlag. Die Skizze des einen führt das andere als Gemälde aus. Da sitzen sie, wie die Parzen oder Nornen, zusammen, jedes bei seiner Arbeit und mit seinem Pensum zur Weltgeschichte beschäftigt. Das eine weift, das andere spult, das dritte webt, und wirken vereint der Menschheit „lebendiges Kleid", das nicht minder herrlich ist, als der „Gottheit lebendiges Kleid", vom Erdgeist in Goethe's Faust „am sausenden Webstuhl der Zeit" gewirkt und gewebt. Ja herrlicher ist als dieses; da in den kostbaren Stoff der Weltgeschichte das vom Erd- oder Naturgeist gewebte Gottesgewand, als sein Bilderschmuck, als die bunten Schatten der geistigen Urbilder, deren Signaturen die Naturwesen darstellen, mithineingewirkt erscheint. Und selbst jener „Geist", von dessen Hauch umwittert, Faust in allen Lebenstiefen zittert, ein furchtsam weggekrümmter Wurm — die Nornen der Jahrhunderte hauchen diesen Geist selber in das Gewebe der Weltgeschichte, wie Feen ein Gewand mit wunderkräftigem Zauber feien; mit dem Flugzauber namentlich, der die in solches Gewand Gekleideten über Seen und Gebirge, dem Verfolger unerreichbar, entführt, im Wetteifer mit der Schnelligkeit von Siebenmeilenstiefeln an unaufhaltsamen Fortschrittsbeinen. Dergleichen Flugzauber z. B. jenem Federkleide der nordischen Schwanenjungfrauen, oder auch den Schleiern einwohnte, worin Liebespaare sich durch die Lüfte schwangen, davonfliegend im Wettfluge mit dem Sonnenlauf oder Erdumschwung, wie indische Geschichten melden. Bei den auf dem Werkstuhl der Geschichte flugkräftig gefeiten Gewändern

äussert sich aber die Wunderwirkung als die strengste Gesetzmässigkeit, die sich in der vollkommenen Uebereinstimmung von Geschichts- und Naturgeist, von geschichtlichen und natürlichen Entwickelungsgesetzen ausspricht. Beide ergänzen, decken und identificiren sich in so wunderbarer Einheit, wie, nach jener Talmudsage, die auf Mosis steinernen Gesetzestafeln durchbrochen eingegrabenen Buchstaben der Zehngebote sich auf beiden Seiten so deckten, dass keine Seite der Gesetzestafeln als die Kehrseite, mithin auch kein Buchstabe auf der Rückseite verkehrt erschien, sondern so, dass auf beiden Flächen die Zehngebote, als auf der vordern eingegraben, zu lesen waren.

Die ewige Gesetzmässigkeit im Natur- und Geistesleben offenbart sich als ein lebendiges, folglich in sich zweckmässiges, vernünftiges, die höchste Vervollkommnung und Auswirkung aller Lebensmomente erstrebendes Entwicklungsgesetz. So stellt denn auch jedes Jahrhundert, nach einer Seite und Richtung hin mindestens, im Vergleich zum nächstvorhergegangenen, neue Entwickelungsmomente hervor; treibt frische Keime und Sprossen zu neuen Gestaltungen; dem Fortschritt in der organischen Welt entsprechend, den freilich namhafte Naturforscher, Bischoff in Bonn z. B., läugnen; der aber nichts desto weniger, trotz Bischoff und Papst, nach erweislichen Naturgesetzen erfolgt, vermöge deren die höheren Formen in ihrer Gesammtentwickelung auch die späteren sind. Diesem Fortschritt in den Schöpfungsformen der Lebewesen gleichartig, entwickeln sich auch die Jahrhunderte der Menschengeschichte im Ganzen und Grossen zu immer höheren geschichtlichen Formen der Erkenntniss und der Freiheit. Der Schluss z. B. von der, im Vergleich zu dem jetzt lebenden Krokodil, höheren Organisation der vorweltlichen Saurier auf eine regellose Zu- und Abnahme höherer und niederer Formen, mithin auf die Unzulässigkeit einer aufsteigenden Entwickelungsfolge der Organismen, scheint uns so bündig wie der Schluss von der Uncivilisirbarkeit wilder Völker auf die Fortschrittslosigkeit in der Civilisation des Menschengeschlechtes überhaupt; oder wie der Schluss, der aus dem Stehenbleiben der Chinesen auf derselben Fortschrittsstufe den Stillstand der Cultur und stetigen Entwickelung im Allgemeinen folgern wollte. Dergleichen Ausnahmen, gewissermassen Selbsteinwürfe der Geschichte, bestätigen nur die

Regel und das durchgehende Gesetz. Die Unentwickelbarkeit der sogenannten „Nachtvölker", und ihr Zugrundegehen an der Civilisation beweist eben die plastische Kraft der letzteren durch dieses Ausscheiden und Ausstossen der unbildsamen Völkerstoffe, und scheint uns gerade eines der unverkennbaren Wahrzeichen des vernunftvollen Planes und Zieles der Culturgeschichte. Zuweilen scheinen Beide, Natur- und Weltgeschichte, den Retardations- oder Entwickelungshemmungs-Versuch des Naturforschers Edwards nachzuahmen, der Froschquappen dadurch hinderte, Frösche zu werden, dass er ihnen das Licht entzog. Die Quappen wuchsen fort, aber in rückgängiger Bildung, nach hinten zu, als geschwänzte Quappen, mit einem abnormen Schwanzanhängsel. Hat nicht in neuester Zeit, und in der Stadt der Intelligenz, in Deutschlands Zukunftsmetropole, hat nicht die Tagesgeschichte vor unseren Augen ein ähnliches Stillstandsexperiment mit einem ehrenwerthen Pastor und Prediger angestellt, der plötzlich, am hellen lichten Tag, mitten in unserem 19. Jahrhundert, dem Fortschritts- und Bewegungsjahrhundert κατ᾽ ἐξοχήν, als ein Gespenst und Revenant des heiligen Officiums aus Galiläi's Zeiten, auftrat und, mit einem Fuss auf die Sonne stampfend, ausrief: „Und sie bewegt sich doch!" um die Erde nämlich; und mit dem andern Fuss auf die Erde stampfend, eiferte: „Und sie bewegt sich doch nicht!?" Was that aber der Zeitgeist? Der, nicht in Sieben-, nein in Siebenmillionenmeilenstiefeln des Elektromagnetismus fortstürmende Geist des 19. Jahrhunderts? Er hemmte in dem Stillstandsprediger, wie Edwards in der Froschquappe, durch Lichtentziehung die Entwickelung zum Frosche: zum Wetter- und zeitkundigen Propheten, der die ununterbrochenen Strömungen der Atmosphäre und des Erdkörpers durch entsprechendes Auf- und Niedersteigen auf seiner Leiter im Glasgefässe angiebt und verkündet; predigend im Geiste des Galiläi von der ewigen Bewegung der Erde um sich selbst, um die Sonne und, mit dieser sammt allen Gestirnen um eine Centralsonne, die noch ein Weltgeheimniss; wie die himmlischen Schaaren ihren Reigen um den Weltenschöpfer kreisen, der als Geist, — und wie Licht und Aether, seine nächsten Offenbarungen als Naturwesen in fortwährender Erregung wallen, — die leuchtende Bewegung selber ist und das ewige Leben. Der Berliner Stillstandsprediger in der 2. Hälfte

des 19. Jahrhunderts schleppt sich nun mit seinem stattlichen Schweifanhang als Froschquappe dahin: eine Parodie seiner eigenen Predigt, inmassen er selbst, trotz Stillstandspredigt, sich dennoch bewegen muss, aber nach der Schwanzrichtung hin; nämlich rückgängig, da nun einmal, wie die Erde selbst, keines ihrer Geschöpfe still stehen kann, selbst die Froschquappe nicht, auf deren Anhangsschweif in Grossfolio sogar das Wort „Vorwärts“ geschrieben steht — „Vorwärts“, im Sinne des Schweifes eben, wonach es „Rückwärts“ bedeutet. So rückschwänzelt sie denn, die Padde, bis tief ins Mittelalter — was sagen wir? — bis tief in Josuae Zeiten hinein, vergnügt in ihrem Schöpfer; C. Schöpfer nämlich, der unlängst erst, vor einer aus 70 seiner Geschöpfe bestehenden Zuhörerschaft die ganze Himmelskugel auf den Kopf stellte, auf seinen nämlich; ein zweiter Herkules in der bekannten grauen Löwenhaut. Die Sterne — lehrte er — sind blosse elektrische Funken, die sein Namensvetter aus dem schwarzen Fell seines Schoosskaters allnächtlich streichelt. Die Sonne, die ist nichts als eine ganz gewöhnliche nur etwas grössere Talglichtflamme. Das Talglicht sehe man nur am Tage nicht; doch wird dasselbe zu gewissen Zeiten, so um Pfingsten herum, in der Dämmerung sichtbar. „Zodiacallicht“ nennen es die verrückten Kerle, die Astronomen, von denen freilich kein anderes Licht als „Thierkreislicht“ ausgehen kann. Es ist aber das Talglicht zur Sonnenflamme, das in seinem aus Lehm gekneteten Leuchter, dem sogenannten Aequator sich beständig herumdreht, und schon halb heruntergeschmolzen ist von der Sonnenflamme. Dagegen sehe man deutlich die schwarze Schnuppe, welche stellenweise durch die Talglichtflamme, die Sonne, als jene Sonnenflecken zum Vorschein kommen, worüber sich die Astronomen gegenseitig die Rammsköpfe zerstossen. Für die Schnuppe ist ein eigener Engel angestellt. Wenn dieser die Lichtscheere ausklopft, sehe man den glimmenden Dochtzunder als Sternschnuppen herunterfallen. Vom Monde versicherte er, derselbe sey die Stalllaterne, die der Mann im Monde dort oben in Gedanken habe stehen lassen. Das müsse er am besten wissen, da er, der Schöpfer, der Mann im Monde selber sey, und als solcher unserem Herrgott, seinem Namensvetter, beim Schöpfungswerke an die Hand ging mit Rath und That. Das Beste an dieser Schöpfung sey eigentlich sein

Werk. Die Erde z. B.; ein mächtiger Kothklumpen, den er ganz allein gemacht hat, und von der er versichern kann, dass sie seitdem ruhig daliegt, und so wenig daran denkt, sich um ihre Axe oder gar um die Sonne zu drehen, wie irgend ein anderer Kothhaufen. Ja weniger; denn aus einem solchen, wenn er fest gefroren ist, haben geschickte Drechsler auf der Drehbank Pfeifenköpfe, Schnupftabaksdosen und sonstige Nippssachen gedreht. Meine Erde aber — sprach er — trägt so wenig eine Spur von Bewegungs- und Fortschrittsgeist in sich, dass sie die Drehscheibe zum Stillstand bringen würde; nicht dass sie selbst sich drehe und bewege. Alle, die das Gegentheil behaupten, sind, von Pythagoras bis auf Gauss und Bessel, selbst verdrehte Schafsköpfe, die von Himmel und Erde, von Sonne, Mond und Sternen gerade so viel verstehen, wie — das muss ich am besten wissen — wie der Esel von der Astronomie.

So verhält es sich allerdings mit den Erd- oder Kothbällen, die C. Schöpfer mittelst der vordern und hintern Nates [1]) zu Stande bringt. Die Erdkugel aber, die der wirkliche Schöpfer auf der Sonnendrehscheibe formte, nahm so viel Feuertheile von dem Flammendrehrad in sich auf; sog sich so voll mit dem Feuergeiste fortschreitender Umwälzungsbewegung: dass nicht nur sie selbst, dass jedes ihrer Geschöpfe in diese Umschwungsbewegungen: um sich selbst und um den Mutterlichtquell, die Sonne, mitfortgerissen wird, mit dieser vereint hinausstrebend in den unendlichen Raum; nicht ins Wüste und Planlose, sondern zielzweckhaft um einen noch unerforschten Mittelpunkt. Im Wettlauf zu dieser kosmischen ewigen Lebensbewegung erfolgt die Entwickelung des geistigen Völkerlebens, der Weltgeschichte, umschwungs- und umwälzungsbeflügelt, fortschrittbeseelt, zielbewusst, der weltgeschichtlichen Centralsonne entgegenschwingend: einer erkenntnisshellen, vernunftdurchleuchteten Freiheit; zielbewusster, fortschrittbeseelter von Jahrhundert zu Jahrhundert. *Ζῶον πολιτικόν*, „ein politisches Geschöpf", nannte Aristoteles den Menschen. Heutzutage würde er ihn ein *ζῶον προβαῖνον* ein „Fortschrittsgeschöpf" nennen. Gleichviel ob es darunter auch unfrei-

1) Nates heissen auch die zwei vordern Knötchen der sogenannten „Vierhügel" (corpora quadrigemina) im grossen Gehirn.

willige Fortschrittsgeschöpfe gäbe, mit der Bewegung von Krebsen und Schnecken. Ersteren darin ähnlich: dass sie, von Ritterschildern umschaalt, dem „Vorwärts“ durch rückgängige Bewegung entgegenkriechen; Letzteren, den Schnecken, vergleichbar darin: dass sie bei jedem Fortschritt aus dem Häuschen fahren, und, zur Erschwerung des Fortschreitens, das Häuschen am hintern Ende mit sich schleppen: ihr Herrenhäuschen. Zur Völkerparole wurde aber der Fortschritt erst in neuester Zeit.

Fortschritt ist das Merkwort, das dem 19. Jahrhundert das achtzehnte von der Höhe seines letzten Viertels zurief, und das millionenstimmig aus allen Bewegungen der Zeit auf allen Gebieten des Denkens und Handelns wiederhallt. Fortschritt ist das Schlachtwort, womit zum erstenmal in der Weltgeschichte die ihren Führern voranschreitenden Völker die Führer mit sich fortreissen. Fürsten, Könige und Kaiser sahen wir im vorigen Jahrhundert, angefeuert durch die grossen Volkslehrer der Humanität, der Staatswirthschaft und der Rechtspflege, wir sahen sie eifrig und ernstlich bemüht, mittelst durchgreifender Reformen in der Verwaltung, ihren Völkern den lawinenartig durch die Jahrhunderte angewachsenen Druck der bevorrechtigten Klassen, des Lehnadels, der Bureaukratie und der Hierarchie zu erleichtern. Allein an die Persönlichkeit, folglich auch an die Hinfälligkeit jener volksfreundlichen Despoten geknüpft, mussten die Verbesserungen mit ihnen selbst dahinschwinden. Verbesserungen auf wurzelfaule Ordnungen und Staatseinrichtungen zu pfropfen, heisst eben nur dem Dornstrauch Feigen und Trauben einimpfen. Mit dem Hintritt der edlen, volksväterlichen Selbstherrscher war die Reformensaat unter die Dornsträuche geweht, und selbst zu solchen Dornzweigen und Stachelruthen verwildert, die den Völkern ins Fleisch wuchsen. Völkerwohlfahrt, Völkerfreiheit von absoluten Selbstherrschern gewährt, das sind ja die Feigen und Trauben, die der Dornstrauch trägt. Das Unkraut mit der Wurzel ausroden; die Meiler und Oefen heizen zum Verbrennen der Dornen- und Stachelgebüsche, woraus die Hecken und Zäune um die Stammbäume geflochten waren; zum Verbrennen dieser Upas-Stammbäume selbst — eine solche Einäscherung that noth; musste der Aussaat der Völkerfreiheit vorangehen, wenn der vollkörnige mit der Asche des Dornstrauchwerks gedüngte Weizen

gedeihen sollte. Die Revolution von 1789 war ein solcher Meiler und Einäscherungsofen, in den nur, leider Gottes, nachdem alle Stechkräuter und Dornenbündel verzehrt waren, ganze Ladungen von gutem Weizen das verfluchte Volk warf, das selbst darüber ins wilde Kraut gewachsen. Gründliche Ausroder, aber elende Saatenstreuer und Pflanzer, verhunzten sie die grosse Aufgabe und Weisung des Jahrhunderts: dass die Völker selbst die Hand an den Pflug legen müssen, wenn ihnen der Weizen der Freiheit und Wohlfahrt blühen soll. Doch das Verdienst muss man ihnen lassen: den Boden machten sie urbar für die Aufnahme der von den Völkern selbst zu streuenden Freiheitssaat; von den Völkern germanischen Stammes vor Allen, deren eines, das erste und grösste Selbstbefreiervolk, das Amerikanische, 1776 bereits die Menschenrechte erkämpft und verkündet hatte: die höchsten Eroberungen der tausendjährigen weltgeschichtlichen Kämpfe; die mehr oder minder verhüllte Offenbarungslehre der Seher und Weisen aller Zeiten; klar und unverhüllt zuerst gefordert von Milton, Locke und dem Genfer Rousseau, Volkslehrern germanischen Geblütes; — das heiligste Vermächtniss des achtzehnten Jahrhunderts, vom neunzehnten zuerst mit vollem geschichtlichen Bewusstseyn als allgemeines Völkerrecht aufgestellt und sanctionirt, und dessen Erkämpfung und letztgültige Sicherstellung das Jahrhundert als seine geschichtliche Aufgabe mit einer Klarheit des allgemeinen Volksbewusstseyns erkannte, die unser Zeitalter vor allen vorausgegangenen Jahrhunderten kennzeichnet, ihm aufprägend das göttliche Siegel des Wissens und Erkennens der letzten Ziele der Weltgeschichte und ihrer Kämpfe.

Das im Volksbewusstseyn lebendig gewordene Fortschrittsgesetz, das in den Völkern erwachte politische Selbstbewusstseyn: darin liegt das Hauptergebniss der kritischen Arbeit des vorigen Jahrhunderts auf wissenschaftlichem und staatlichem Gebiete. Das politische Völkerselbstbewusstseyn, das ist der Metallkönig, den die Schmelz- und Hochöfen der Revolutionen des 18. herausgeläutert aus den seit Menschengedenken aufgehäuften Erzen und Schlacken. Das erwachte politische Völkerselbstbewusstseyn, das ist der nach einem Schlafe von 40 Jahrhunderten erwachte Epimenides. Nun erst tritt die Weltgeschichte in die Bahn einer mit Freiheit, und von den Völkern selbst zu

vollbringenden Entwickelung der Menschheit. Das 19. Jahrhundert ist ihr erster Schritt auf dieser Bahn. Und schon bei diesem ersten Schritte welche unermesslichen Ergebnisse, welche segensreichen Früchte! Der souveräne Volkswille als höchster Gesetzgeber. Eine durchgängige Demokratisirung aller Institutionen und selbst der beiden anderen, neben dem Volkswillen sich scheinbar durchsetzenden Gewalten, die in letzter Folge doch nur die Vollstrecker des gesetzlichen, d. h. von Vernunft und Zweckmässigkeit bestimmten Volkswillens sind. Wissenschaft und Kunst, alle Offenbarungen des Geistes durchströmt der demokratische Geist und selbst die Entdeckungen, die Erfindungen des Jahrhunderts tragen diesen Charakter der Aufzeigung und Offenbarung einer fortschreitenden Selbstentwickelung als Gesammtheit nach einem immanenten Gesetze; als sollten sich die Entwickelungsgesetze der Menschengeschichte in den gleichzeitigen Erscheinungen der Natur und ihrer Gesetze wiederspiegeln und in denselben nur ihre Abbilder erkennen. In letzter Zeit ist dargethan worden, dass auch die Kometen solche Vereinskörper, solche Associationen von Meteoren sind, deren jedes seine selbständige freie Individualität in dem Systeme eines gleichwohl einheitlichen Himmelskörpers behauptet: eine glänzende Föderativrepublik des Himmels gleichsam von selbstständigen und demnach zu einem geschlossenen Vereinsstaat centralisirten Sternschnuppen. Die grösste Entdeckung des Jahrhunderts, die Spectral-Analyse, deutet sie nicht ebenfalls auf diesen einheitlichen Gesammtorganismus, unbeschadet einer freien individuellen Selbstgestaltung? auf diese demokratische Verfassung im Himmel wie auf Erden, welcher zufolge Ein regenbogenfarbiges Band gleichsam alle Himmelskörper umschlingt, auf deren jedem wie in einem Schmelz- und Hochofen nahezu die gleichen Metalle den Revolutions- und Evolutionsprocess ihrer unter Welterleuchtung vor sich gehenden Selbstverbrennung und Läuterung vollziehen; der Läuterung zu einer Entwickelungsstätte vernunftbegabter, selbstbewusster, die kosmischen Harmonien in geistiger Verbrüderungsgenossenschaft darstellender Wesen, ihrem höchsten geschichtlichen Berufe zustrebend: einer aus Natur- und Selbsterkenntniss errungenen, freisten, d. h. der Identität mit den Natur- und Geistesgesetzen sich vollkommen bewussten Selbstbestimmung, im Zwecke leib-

licher wie geistig sittlicher Wohlfahrt und Glückseligkeit. Hat doch in ähnlichem Sinne schon der alte griechische Philosoph die auf „Tugend" gegründete, und alle Staatsbürger umfassende Glückseligkeit als einzig vernünftigen letzten Staatszweck aufgestellt.[1]) Unter „alle" Bürger freilich nur den freien Bürger begreifend, mit Ausschluss der Sclaven und Frohnarbeiter. In der unbeschränkten Ausdehnung des staatsbürgerlichen Glückseligkeitsgenusses auf „Alle"; in der ausnahmlosen Betheiligung an dieser Glückseligkeit durch „Alle", Sclaven und Arbeiter namentlich miteinbegriffen; in der unverkümmerten Theilnahme jedes Einzelnen und Aller an der politisch-socialen Glückseligkeit, auf Grundlage des gleichen Anspruchs jedes Menschenwesens auf alle Menschenrechte, — darin liegt eben der unermessliche Entwickelungsfortschritt, den die Staatsidee seit Aristoteles gethan; ein Fortschritt, der den Massen selbst, und erst infolge der grossen Revolutionen des 18. Jahrh. zum Bewusstseyn gekommen; darin auch die gewaltige, den Gesichtskreis des grössten Denkers des Alterthums überflügelnde Erweiterung der Einsicht und Erkenntniss in Bezug auf Wesen, Zweck und Bestimmung des Staates, selbst beim „gemeinen Mann" in unserem Zeitalter. Die eigentliche Feststellung des Begriffes von „alle" Bürger; des *ἀλλ᾽ εἰς πάντας τοὺς πολίτας*; die theoretische und thatsächliche Begründung dieses Begriffes; das volle, unerschütterliche, unentreissbare, nicht

---

1) *τὸ μὲν γὰρ εὐδαιμονεῖν, ἀναγκαῖον ὑπάρχειν μετὰ τῆς ἀρετῆς. εὐδαίμονα δὲ πόλιν οὐκ εἰς μέρος τι βλέψαντας δεῖ λέγειν αὐτῆς, ἀλλ᾽ εἰς πάντας τοὺς πολίτας.* Arist. Pol. VII. c. 9. Diese Wechselbezüglichkeit von Sitte und Gleichberechtigung formulirt J. G. Fichte in seiner denkwürdigen Schrift: „Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters" (Berlin 1806 S. 489) wie folgt:

„Die vollkommene Durchdringung Aller vom Staate, und mit ihr die Gleichheit Aller im Staate, tritt erst ein durch die vollkommene Gleichstellung der Rechte Aller: Die vollkommene gute Sitte besteht sonach darin, dass man diese Gleichheit der Rechte Aller voraussetze, wenigstens als etwas, zu dem es kommen solle, und müsse, und jedweden also behandle, als ob es dazu kommen müsse; auch von ihm nicht anders, als nach dieser Voraussetzung, behandelt seyn wolle. Es ist eben daraus klar, dass die Ungleichheit der Rechte die eigentliche Quelle der schlechten Sitte; und die stillschweigende Voraussetzung, dass es bei dieser Ungleichheit bleiben müsse, die schlechte Sitte selbst ist."

mehr zu verdunkelnde, alle Stände und Schichten und den seit 1793 emporgetauchten sogenannten vierten Stand am tiefsten durchdringende politisch-sociale Selbstbewusstseyn von Gleichberechtigung, — diese geschichtlichen Bewegungen, Erwerbnisse und Aufgaben bilden den Inhalt unseres Jahrhunderts, bilden die Angriffspunkte seiner Initiative.

Wir müssen nun, da wir weder die Staaten- noch die Culturgeschichte des Jahrhunderts schreiben, die hier nur flüchtig und im Allgemeinsten angedeuteten Grundzüge desselben in unsere Geschichte verweben, und zunächst den von der italienischen Literatur, vom Drama insbesondere, beim Uebergange aus dem 18. ins 19. Jahrhundert betretenen Pfad verfolgen, um die Spuren der Wechseleinwirkung von Zeitgeschichte und Literatur zu entdecken und zu bezeichnen.

So manchen dem 18. Jahrhundert zugewiesenen lyrischen und dramatischen Dichter Italiens fanden wir in das 19. Jahrhundert übergreifen und sich daher als Uebergangserscheinung kundgeben.[1]) Wir erinnern an den Malteserritter Ippolito Pindemonte[2]), die italische Lerche, die der französischen Revolution im Jahre 1789 in seinen Poem „La Francia“ zujauchzte; und schon kurze Zeit darauf ihr Unheil krächzender Rabe in seinen: „Sermoni dei Viaggi“. Pindemonte's Fragment: „I sepolcri“ ist bereits ein Product des 19. Jahrh. Von seinen zwei Tragödien „Ulisse“ und „Arminio“ fällt erstere ins 18., letztere ins 19. Jahrh.[3]) Demgemäss schillert auch Ton und Charakter dieser Uebergangspoeme in der Farbe beider Zeitstimmungen am Ausgange des 18. und Anfange des 19. Jahrh. Das Classische und Romantische gehen Hand in Hand miteinander, oder ineinander über. Auch trägt dieses Romantische nicht die Farbe der von den Provençalen auf die ital. Lyrik und Epik übertragenen, und vom 12. bis Ende des 16. Jahrh. vorwaltenden Stimmung; sondern die Farbe der nordischen, germanischen Romantik; aus der kaledonisch-englischen Schwermuthspoesie geschöpft: unmittelbar aus der Impfquelle, durch Caesarotti's Ossian-Uebersetzung z. B.[4]); oder in

1) Gesch. d. Dram. VI, 1. S. 89 ff. VI, 2. S. 1 ff. — 2) Gesch. d. Dr. VI, 1. S. 112. — 3) Gesch. d. Dr. VI, 1. a. a. O. — 4) Gesch. d. Dr. VI, 1. S. 104. Anm. 3.

zweiter Hand mit deutscher Beimischung und überwiegender Hinneigung zum deutsch-romantischen Styl, infolge der meisterhaften, schon erwähnten Nachbildung des Goethe'schen Werther durch Ugo Foscolo in seinem Jacopo Ortis (1799), oder durch Anregung von Giov. Berchet's [1]) späterer Uebersetzung der

---

1) geb. zu Mailand Ende des vorigen Jahrh.; gest. Turin 1851. Unter französischer Herrschaft war er Secretär des Senats im Königreich Italien. Die österreichische Regierung setzte ihn an die Luft; an die freie doch wenigstens, dessen andre Patrioten sich nicht rühmen können. Durch Uebersetzung von Bürger's Balladen impfte Berchet seiner vaterländischen Literatur einen germanischen Tropfen von nachträglicher, posthumer, künstlicher Volksromantik ein, und kann daher als erster Tonangeber der neuromantischen italienischen Schule betrachtet werden. Von seinen Beiträgen zur Zeitschrift: „Il Conciliatore" sagt E. Ruth (a. a. O. I. S. 265) dass sie „mehr in einem satyrischen lachenden Ton voll schwärmerischer Begeisterung für das Vaterland geschrieben sind." Einen dauernden Ruf erwarb sich Berchet durch seine Flüchtlings-Romanzen, voll Wunden und Narben der missglückten Erhebung von 1821. Diese Gedichte erschienen London 1825 unter dem Titel: Romanze di Giov. Berchet und Le Fantasie 1827. In einer vierten uns vorliegenden Ausgabe tragen sie den Titel: Poesie di Giovanni Berchet, quarta Edizione, riveduta dall' autore coll' aggiunta di altre nuove Romanze e delle Fantasie. Londra 1831. Sie enthalten I Profughi di Parga („Die Flüchtlinge von Parga", jener Veste in Albanien, dem Zufluchtsorte aller von Mehemed Ali verfolgten griechischen Patrioten). Clarina. Romanza in 17 Strophen. Ein Klaggedicht über den Verrath Italiens, begangen vom Prinzen von Carignan, nachmaligem Könige Carlo Alberto. Clarina weint dem geächteten Gatten Gismondo nach; aber Thränen, die wie geschmolzene Dolchspitzen träufeln, wie sie vom Auge der Rachegöttin selber perlen:

Esecrato o Carignano,
Va il tuo nome in ogni gente!
Non v' è clima sì lontano
Ove il tedio, lo squallor
La bestemmia d'un faggente
Non ti annunzi traditor. XIV.

Fluchbeladen, Carignan,
Ist dein Nam' bei allen Leuten.
Keiner Orten, fern und nah'n,
Wo, voll Abscheu und Verdruss,
Flüchtling nicht mit Fingerdeuten
Dich Verräther nennen muss.

Bürger'schen Balladen; ferner durch Andrea Maffei's Uebertragung von Klopstock's Messiade. Im letzten Jahrzehnt des 18. und im

Il Romito del Cenisio. Romanza (der Einsiedler des Montcenis) in 25 Strophen. Der greise Einsiedler erzählt einem nordischen Gebirgswanderer, der auf dem Wege nach Italien, dessen letzte Geschicke, beginnend mit folgenden Strophen:

IX.

Non è lieta, ma pensosa;
Non v' è plauso, ma silenzio;
Non v' è pace, ma terror.
Come il mar su cui si posa,
Sono immensi i guai d'Italia,
Inesausto il suo dolor.

X.

Libertà volle; ma stolta!
Credè ai prenci; e osò commettere
Ai lor giuri il suo voler.
I suoi prenci l'han travolta,
L'han ricinta di perfidie,
L'han venduta allo stranier.

Froh nicht ist sie*); nein sie trauert.
Lust nicht herrscht dort, Schweigen nur;
Friede nicht, nur Schreck und Graus.
Wie das Meer, das sie umschauert,
Maasslos ist der Schmerz Italia's,
Endlos wie des Meers Gebraus.

Freiheittrunken liess bethören
Sie leichtgläubig von den Fürsten sich,
Und vertraute ihrem Eid;
Während diese sich verschwören
Auszuliefern sie dem Fremdlinge,
Treu nur in Treulosigkeit.

Wer bei treuer Nachbildung der Versart und des Reimes eine grössere Worttreue verlangt, der wasche sich selber den Pelz, ohne ihn nass zu machen. Dem nordischen Wanderer vergeht die Lust, Italien zu sehen, nach der Schilderung des Einsiedlers vom Berge Cenis; er zieht seinen Nebel, Fichte und Tanne dem Lande vor, „wo die Citronen blühen, die Goldorangen im dunklen Laube glühen, still die Myrthe und hoch der Lorbeer steht", wo aber auch neben jeder stillen Myrthe ein verkleideter österreichischer Polizeispitzel, und neben jedem hohen Lorbeer das Hochgericht eines österreichischen hohen Galgens steht. Ach, wie hat sich

*) Italia.

ersten des 19. schwankte dieser Mischcharakter von angestammt romanisch-classischem und exotisch-verpflanztem germanisch-romantischen Styl so unentschieden ineinander, dass der Flügelmann der Lyrik in jener Epoche, Vincenzo Monti, dem wir besondere Aufmerksamkeit werden schenken müssen, den Romanticismus aufs heftigste bekämpfte, während seine eigenen, der Form nach classisch vollendeten Dichtungen dieselbe romantische Geistesstimmung erfüllt und durchweht. Ja in Monti's eigener Persönlichkeit, seinem Lebensgange, seinem Charakter, scheint sich diese Unbestimmtheit, dieses Uebergangswesen und Ineinanderfliessen beider Richtungen abzuspiegeln. Denn ein ähnliches, in allen Farben der Tages-Katastrophen und der wechselnden Machteinflüsse spielendes Chamäleon wie Vincenzo Monti hat die panegyrische, Erfolge verherrlichende Lyrik kaum aufzuweisen. Monti war jener vom römischen Schuster zum Jubelwillkommsgrüsser für Cäsar Octavian's Siegesfeier abgerichtete Staar, aber in ausgebildetster Virtuosität und aus eigenem Antrieb, und zum Allerwelts- oder Aller-Cäsaren-Staar ausgebildet; ein Staarmatz freilich mit einer Nachtigallkehle.

Als Theorie wurde der national-italienische Romanticismus in den ersten Decennien des 19. Jahrh. von zwei hochgerühmten

---

Mignon's berühmtes Lied so bald in Berchet's Klagepalinodie vom Eremiten des Montcenis umgewandelt!

Il Rimorso, Romanze, und die Romanze Matilda, schildern die verzweiflungsvollen Empfindungen einer Italienerin, die einen Oesterreicher geheirathet, und eines italienischen Mädchens, die bloss geträumt, dass ihr Vater sie an einen Oesterreicher zu verheirathen die Absicht hege. Man sieht und hört hier die Axtschläge auf die Wurzel der Gewaltherrschaft fallen, welche die Schlachten von Magenta und Solferino nur, wie die um die Aeste einer Baumkrone befestigten Stricke und Seile, niederbrachen; doch ohne die eine Wurzel, Venezia, zu brechen, woraus der Mancillabaum der österreichischen Gewaltherrschaft stracks emporgewachsen wäre, hätte ihr die Axt von Sadowa nicht den Rest gegeben.

Die Romanze Giulia entwirft das Schreckensbild einer österreichischen Conscription in einem italienischen Dorfe. Die Romanze Le Fantasie rüttelt des Dichters Vaterstadt Mailand und die ganze Lombardei mit geschichtlichen Traumbildern aus ihrer politischen Schlafsucht. Eine nähere Inhaltsangabe theilt Ruth in dem mehrerwähnten Werke mit (Geschichte von Italien etc. I. S. 267.)

und auf die damalige Poesie nachhaltig einwirkenden jungen Schriftstellern aufgestellt: von Giovanni Torti[1]) und Ermes Visconti.[2]) Beide Werke erfuhren eine scharfe, gründliche und gerechte Kritik[3]) von dem damals berühmtesten Literator und Juristen, Paride Zajotti[4]), einem geistesverwandten Freunde des Vinc. Monti und der, gleich diesem, für classischen Geist und Styl einstand mit romantisch gefärbten Sympathien.

Eine merkwürdig eigenthümliche Wendung nahm die italienische Romantik jener Epoche in der Richtung auf das National-patriotische, auf die politischen Zustände Italiens, mit deren trostlosem und verzweiflungsvollem Charakter die wehmuthsvoll unbestimmte Schmerzensstimmung jener neuromantischen Poesie so innig verschmolz, dass sie die verrufene „Poesie der Verzweiflung" erzeugte, deren Grundton Ugo Foscolo, unserer Ansicht nach der tiefsinnigste poetische Geist der italienischen Literatur des Jahrhunderts, mächtig und erschütternd anschlug, und aus deren vier verstörten Saiten Conte Giacomo Leopardi[5])

---

1) Sulla Poesia, Sermone in terza rima. Milano 1818. — 2) Idee elementari sulla poesia romantica esposte da Ermes Visconti. Mil. 1818. — 3) Bibl. Ital. Tom. XIII. p. 147—169. — 4) geb. 1793 zu Trient; starb als Präsident des Criminalsenates zu Triest 1843. Berühmt ist seine Schrift: Della Letteratura giovanile, Trieste 1844, mit Zajotti's Lebensbeschreibung (Memorie della vita e degli studj di Paride Zajotti), von einem ungenannten Verfasser eingeleitet. Ein Jahr später erschien das vorzügliche Werkchen in deutscher Uebersetzung von Heinrich Stieglitz: „Die Litterarische Bildung der Jugend etc. mit einem Lebensabriss und Auszügen aus des Verfassers früheren Schriften." Triest 1845. — 5) Conte Jacopo Leopardi wurde 1798 zu Recanati (Mark Ancona) geboren. In der lateinischen Sprache unterrichtete ihn Abbate Sancini. Griechisch lernte er ohne Lehrer. Sein Lieblingsschriftsteller war Dante. Im Alter von 17 Jahren gab Leopardi das Leben des Plotinos von Porphyrios heraus. (Porphyrii de vita Plotini et ordine libror. c. comment. gr. et lat. 1814.) Schon damals stand Leopardi im Rufe eines gelehrten Hellenisten. Er war Mitarbeiter des ‚Spettatore di Milano' (1817. 1818). Als Dichter machten ihn seine drei ersten Canzonen berühmt 1) An Italien. 2) Das Gedicht auf das in Florenz zu errichtende Denkmal Dante's. 3) An Angelo Mai, als er Cicero's Briefe über die Republik gefunden hatte. Zur Probe theilen wir ein Stück aus der Canzone „An Italien" mit, in der Uebersetzung von Kannegiesser („Gesänge des Grafen Giacomo Leopardi etc." Leipzig 1837.)

die jammerödesten Accorde mit krampfigen Fingern riss: patriotisch-grabesschauerliche Jeremiaden, welche die Poesie der

---

„Wenn meine Augen glichen Wasserbächen,
Doch könnt' ich nun und nimmer
Gnug weinen um dein Leid und deine Schmach,
Du Herrin sonst, jetzt eine arme Magd.
Wohl schreiben oder sprechen
Muss, wer gedenkt an deinen einst'gen Schimmer:
Gross war, klein ist sie! So sagt man und fragt:
Warum, warum? Wo ist die alte Kraft,
Wo Muth und Waffen, wo Beharrlichkeit?
Wo ist dein Schwert? Sag' an!
Wer raubte dir's? Was hat dich so erschlafft?
Wer zog im kühnen Streit
Dir ab den Mantel und der Stirne Band?
Wie fielst du, oder wann
Von deiner Hoheit und so tief zur Erde?
Und keiner von den Deinen hob die Hand,
Um dich zu schützen? Waffen, Waffen! Ich
Allein will kämpfen, sterben ich für dich.
Gieb, Himmel, dass zum Brand
Mein Blut in jeder Brust Italiens werde!"

Leopardi verliess das väterliche Haus (1822) infolge von Zerwürfnissen mit seinem Vater wegen seiner offen gestandenen Sympathie mit der Revolution in Neapel (1799), und der in Piemont (1821). Er ging nach Rom, wo sich Niebuhr für ihn verwandte. Der berühmte deutsche Gelehrte stellte dem jungen italienischen Berufsgenossen eine Professur in Berlin in Aussicht, die Leopardi ablehnte. 1823 erschien von ihm eine Kritik über die von A. Mai und Zobrab bewirkte Veröffentlichung der Armenischen Uebersetzung der Chronik des Eusebius. (Examen critique de la publication faite par MM. Mai et Zobrab de la version Armenienne de la chronique d'Eusebe. Rom 1823.) Nachdem Leopardi Rom verlassen, führte er ein Wanderleben. 1825 hielt er sich in Bologna und Mailand auf. 1826—1834 in Florenz. Von 1834—1837 in Neapel, wo er an der Lungensucht starb, noch nicht 39 Jahre alt.

An Werken hinterliess er: 1) Canti. 2) Canzoni (10. Rom. 1818. Bologna 1824.) 3) Versi (Idyllen und Elegien). 4) Opretti morali (früher in der Mailänder Zeitschrift: Nuovo Ricoglitore, und in der Antologia [Florenz] erschienen). Manzoni erklärte diese moralischen Schriften für Meisterstücke der italienischen Prosa. 1826 trat seine treffliche Ausgabe des Petrarca mit einem Commentar in Mailand ans Licht. Eine satirische Epopee in 10 Gesängen ist unvollendet geblieben. Als „Paralipomeni" ist ein scherzhaftes Epos in 8 Ges. Ottav. rim. La

Verzweiflung zu einer Verzweiflung der Poesie an sich selbst ächzten und in deren Selbstmord aushallten. Einer der sachkundigsten italienischen Beurtheiler und Zeitgeschichtschreiber nennt Leopardi den „Typus der trübseligen Philosophie".[1]) Doch schwur dieser Dichter-Philosoph der Trübseligkeit, dieser Heraklit der italienischen Canzone im 19. Jahrh. ausschliesslich auf das „Nichts" im Sinne des heraklitischen „ewigen Fliessens" der Dinge; leugnete aber den ergänzenden und nothwendigen Gegensatz dazu: das „Werden", und verzweifelte daran. Ein komischer Kauz von Verzweiflungs-Schuhu aus Vaterlandsliebe, dessen nihilistisches Klagegeheul das Augurium seiner eigenen Unheilsverkündung auf das leere öde Nichts stellte. Wie hätte der Schuhu ahnen sollen, dass sein hoffnungsloses Nichtigkeitsaugurium den Inauguralschrei jenes erfolgreichsten „Schmerzensschreies" bedeuten könne, jenes Weckrufes der Wiedererstehung Italiens? Und dennoch ist es so; ist dies eben das ewig Denkwürdige in Italiens politischer Renaissance, dass die Romantik der patriotischen Verzweiflungspoesie sein Verjüngungsborn ward; dass die Ketten, die Kerkerfolter, das Verbannungselend, die wuthentbrannten Thränen der gepeinigten Patrioten und ihrer jammernden Familien, als Verzweiflungsgesang eines ganzen Volkes die Rache des Himmels und die nationale Thatkraft weckten; dass Italien ein Jahrtausend lang Dante's Hölle an sich selbst und seinen Geschicken erfahren und erschöpfen musste, um die Idee des gewaltigen Höllengedichts: Einheit, Selbständigkeit und Freiheit des Vaterlandes, zu verwirklichen; herauszuschmelzen und herauszuläutern aus dem tausendjährigen Reiche der Qualen, dessen Pforte, wie die des Inferno, die markdurchschauernden,

---

Batracomiomachia (der Froschmäusler-Krieg) von Leopardi, Parigi 1842 erschienen. Seinen genannten gelehrten Schriften schliesst sich an: Eine Dissertation über das Leben und die Schriften der ersten Redner des 2. Jahrh. (Dion Chrysost., Aristides, Hermogenes und Fronton) 1814, und „Versuch über die Vorurtheile der alten Völker." 1815. Einen anziehenden Beitrag zur Zeitgeschichte liefert Leopardi's Epistolario (Briefwechsel) vom 6. April 1816 bis 11. Jan. 1830 (Opere di G. Leopardi. Fir. 1849. Vol. V u. VI).

1) Leopardi è il tipo della lugubre filosofia. Cesare Cantù: Storia di cento anni (1750—1850). Fir. 1855. 3. ed. Vol. II. p. 497. Not. 2.

mit aller Hoffnung und Zukunft brechenden Worte: „lasciate ogni Speranza“ [1]) als Inschrift trug; und das gleichwohl, trotz der, alle Erlösungsaussicht vernichtenden Terzine jenes Verzweiflungs-Gesanges, wie dort der Dichter, so jetzo sein Volk, starken, unverzagten Herzens durchschritt, um einzugehen in das Paradies der Glückseligkeit einer für Dante mystischen Dreieinigkeits-Anschauung, für sein Volk aber: das Paradies einer erkämpften Dreieinigkeitserfüllung: der Dreieinigkeit von Freiheit, Einheit und Selbstständigkeit.

Die provençalische Romantik war der Feenstab, der die erste Renaissance Italiens, die Wiedergeburt der Poesie, Wissenschaft und Kunst hervorrief. Was jene nicht vermochte, was die mächtige zur höchsten Verklärung einer mystischen Glückseligkeit sich hindurchringende Höllenverzweiflungspoesie seines grössten Dichter-Troubadours nicht erreichte; mit allen erhabenen Schauern einer die Hölle selbst, wie mit orpheischem Wohllaut, beseligenden Poesie provençalischer Romantik nicht erreichte: die politische Wiedergeburt Italiens; was auch seinem Nachfolger, dem Assaph-Liebespsalmisten, dem, als Symbol des heiligen Geistes, zärtlich schluchzenden Venus-Täuberich, und zugleich schwungvollsten Sänger der patriotischen Freiheitscanzonen — was Petrarca nicht gelang, Italiens wohlbeleibtem Apollo, der aber mit dem leichtgeschenkelten Gott der Päane und Canzone nach dem Krönungslorbeer, in den sich seine Laura, wie die des Apollo, verwandelt hatte, um die Wette lief — was auch ihm, dem Petrarca, nicht gelang: das bewirkten einige Tropfen nordisch-germanischer Romantik, geträufelt in die gewaltige, auf der apenninischen Halbinsel von der grossen Revolution angefachte Volksgährung. An der classischen Renaissance, deren Vater derselbe Petrarca war, ging sein und Dante's Ideal der politischen Renaissance Italiens zu Grunde: dank den sittenlosen, lasterhaften und lästersüchtigen Fürstenschmeichlern, den Philologen des 14. und 15. Jahrhunderts [2]), den sogenannten Humanisten; der Mehrzahl nach Bestien von Humanisten, in Weise jener Gefährten des Ulysses zu Bestien verzaubert, nachdem sie aus Circe's, der gelehrten Wurzelkennerin und Philologin, Nepenthebecher den Rausch der

---

1) „Lasst alle Hoffnung schwinden.“ — Gesch. d. Dr. VI, 1. S. 433 ff.

Vaterlandsvergessenheit getrunken, und in schweinsledernen Codices und Palimpsesten, wie in Kofen und Trögen so lange gewühlt und gemantscht hatten, bis sie an den Trebern und Kleien eines inhaltleeren Wissens sich selbst zu Schweinen gemästet. In Volks- und Vaterlandsvergessene Bestien: lebende schweinslederne, berüsselte Codices auf vier Beinen, fuchsschwänzerische Schulfüchse, wedelhündische Fürstenspeichellecker: in derlei Bestien hat, mit seltenen und um so respectablern Ausnahmen, hat Circe's philologischer Zauberwurzeltrank auch die Nachfolger jener Humanisten in fast allen Ländern bis auf unsere Zeit herein umgewandelt. Ganz Italien wäre zu einem solchen Circe-Thierpark verwildert, ohne die von der deutschen Reformation geweckten, von den englischen Freidenkern und Volksschriftstellern des 17. und 18. Jahrhund. in Schwung gesetzten und in Wissenschaft und Kritik hineingeworfenen, von den französischen Schöngeistern, Oekonomisten und Staatslehrern aufgefangenen und zu Brandfackeln gefachten Lichtfunken, woran die italienischen Volkslehrer und Staatsweisen, im Verein mit einigen verbesserungsfreundlichen aufgeklärten Fürsten, die Leuchten entzündeten, in deren goldenem Scheine das zerstückelte Italien sich zum Einheitsstaate zusammenfügte, wie der Lichtglanz jener Bauernlampe in Goethe's „Märchen", die in Juwelenstücke auseinandergefallene „schöne grüne" Schlange wiederherstellt. Hierbei wirkten die poetischen Geistesfunken ihr gut Theil mit, welche die englische und deutsche Balladenpoesie, Ossian's feuchte Mondstrahlen und Geisterwolken, Young's Nachtgedanken, und die über Stock und Stein hinsausenden und funkenstiebenden Hufe des schwarzen gespenstischen Rosses in Bürger's Leonore, der italienischen Lyrik im letzten Drittel des 18. Jahrh. und in dem ersten des 19. zuwehten.

Keinem Volke hat die Neuromantik so heilsam gefruchtet, wie dem Italienischen. Während sie in ihrer Heimathsstätte, in Deutschland, eine verderbliche, unvolksthümliche, wolkenkukuksheimische, ins Phantastisch-Unbestimmte vernebelnde und reactionäre Richtung verfolgte, namentlich in den hispanisirend romanischen Tendenzen der Schlegel-Tieck'schen Schule; übte sie durch ihre innige Verschmelzung mit der Zeitgeschichte und der grossen Volkssache eine verjüngende Wirkung auf das italienische Volk

aus, die Wirkung eines Evangeliums der Erlösung und des Heils, die Wirkung eines Auferstehungsengels. Welche Fratze wird uns dagegen der französische Romanticismus in seiner verzerrtesten Gestalt, als Victor-Hugo'sche Romantik zur Schau bieten: einen Cultus des Hässlichen und Grässlichen in Kunst und Poesie; einen Kaliban, der den Ariel nothzüchtigt!

Werfen wir einen Blick auf diese denkwürdige Wechselwirkung von Zeitpoesie und Zeitgeschichte in Italien; auf dieses vielleicht beispiellose Zusammenwirken von Literatur und Volksbewegung zu politischer Wiedergeburt; zur Gründung nationaler Einheit, Selbständigkeit und gesetzlicher Freiheit.

Italiens uraltes Fluchgeschick, von den zwei Mühlsteinen, Oesterreich und Frankreich, zermalmt zu werden, wandte die französische Revolution von 1789 so wenig ab, dass, infolge derselben, jenes Fluchgeschick mit doppelter Schwere auf der unglücklichen Halbinsel lastete. Als Bundesgenosse oder als offener Feind, in beiderlei Gestalt, hackten der Doppeladler und der gallische Hahn dem preisgegebenen Italien das Fleisch von den Knochen. In diesem Zustande sah es sich nach der Schlacht von Loano (1795), eine Beute der „deutschen Wuth", der mit Sardinien damals verbündeten Oesterreicher, und der „französischen Wuth", die es feindselig verheerte.[1]) Der zwischen dem Romanticismus und Classicismus schon um jene Zeit angeregte Zwiespalt zerriss die italienische Literatur mit nicht geringerer Heftigkeit, wenn auch der Kampf erst später, in dem zweiten Jahrzehent des 19. Jahrh., seinen Höhepunkt erreichte.[2]) Gleichzeitig mit Buonaparte's italienischen Siegen (1796), der sich schon damals mit der Zusammenfassung der eroberten Länder zu einer gewaltsamen Einheit trug, und an ein „Königreich

---

1) Così l'Italia lacerata dagli amici, lacerata dai nemici, in preda al furore tedesco, in preda al furore francese, mostrava quale sia la condizione di chi alletta con la bellezza e non può difendersi con la forza. Carlo Botta, stor. d'Ital. 2. ediz. 1825. Libr. V. p. 83. — 2) Non si può immaginare non che descrivere il trambusto e lo scalpore destato da queste dottrine. „Man kann keinen Begriff, geschweige eine Schilderung von dem Lärm und der Aufregung geben, die jene Doctrinen hervorbrachten." A. Levati, Saggio sulla storia della letteratura italiana nei primi venticinque anni del secolo XIX. Milano 1831. p. 10.

Italien" denken mochte, hatten sich zwei Parteien auf der Halbinsel gebildet. Die Jüngeren erstrebten die Einheit Italiens; die Aelteren einen Staatenbund. Erstere, unter dem Namen die schwarze Ligue (la lega nigra), ging darauf aus: erst die Deutschen durch die Franzosen verjagen zu lassen, und dann durch Volksbewaffnung die Franzosen zu vertreiben. Dieser „schwarze Bund" warf im Stillen die Saat aus zu den grossen Ereignissen der Zukunft. Den Bestrebungen desselben, bemerkt Botta, fehlten eher die Fürsten als die Bevölkerungen.[1]) Unter allen Ständen und Volksklassen wurde über Verwaltungsreformen und Umgestaltungen verhandelt.[2]) Fanden diese politischen Parteiungen, bezüglich der künftigen Gestaltung Italiens, nicht auch in Alfieri's gleichzeitig verfassten politischen Komödien von der besten Staatsform, ihr literarisches Gegenbild?

Wir verfolgen die Parallele am besten an den, auch rücksichtlich der dramatischen Dichtungen, hervorragendsten Vertretern jener das 18. mit dem 19. Jahrh. verknüpfenden Uebergangsliteratur, beginnend mit dem

Arminio

(Hermann der Cherusker)

des wiederholt erwähnten

Ippolito Pindemonte,

dessen Lebensabriss bereits mitgetheilt, und auf dessen lyrische, lyrisch-didaktische und lyrisch-epische Dichtungen hingewiesen worden.[3])

Nicht den Befreier Deutschlands, sondern den der königlichen Gewalt sich anmassenden Cheruskerhäuptling nimmt Ipp. Pindemonte's Tragödie, Arminio, zum Helden.[4]) Mit der Kunst,

---

1) A questi desiderj mancavano piuttosto i principi che i popoli. a. a. O. Vol. III. Libr. VIII. p. 181. — 2) In questo concorsero e nobili e popolari — desiderando tutti di cavare da quelle aque torbide fonti puri e salutari per la patria loro. a. a. O. — 3) VI, 1. S. 112. — 4) Ceterum Arminius abscedentibus Romanis et pulso Maroboduo, regnum adfectans, libertatem popularium adversam habuit: petitusque armis cum varia fortuna certaret, dolo propinquorum cecidit, liberator haud dubie Germaniae. Tac. Ann. II, 88. „Arminius übrigens hatte, als er nach dem Ab-

die Römer zu bekriegen, hatte der jugendliche Armin oder Irman, als Geisel in Rom auch Cäsarische Gelüste eingesogen, die ihm seine, dem Cäsarismus abholden Stamm- und Blutsverwandten, die alten Deutschen, mit ihren anti-cäsarischen Schwertern aus dem Leibe fegten, 19 n. Chr.:

„Aus tausend Wunden stürzte mit dem Blute
Hervor das Leben strudelnd“ [1]),

berichtet der Tusnelda Einer dieser Verwandten, Telgaste, der mit Arminio's Tochter, Velante, verlobt, als ächter deutscher Held die Brautliebe der Vaterlandsliebe opfert. Die fesselndste und eigentlich tragische Figur des Stückes ist Baldero, Sohn des Arminio und der Tusnelda, welche 16 Jahre vorher, als Kriegsgefangene des Germanicus, vor dem Feldherrn dastand, „weder zu Thränen besiegt, noch mit einem Laute flehend, unter dem Busen zusammengefaltet die Hände, niederblickend auf den schwangern Leib“ [2]), der diesen Sohn barg, dessen Leiche sie Ipp. Pindemonte im vierten Act seiner Tragödie mit gramerfülltem Mutterherzen folgen lässt.

Den künftigen Eidam, Telgaste, hatte Arminio als Gesandten nach Rom geschickt, um den, seinen ehrgeizigen Plänen gefährlichsten Gegner unter schicklichem Vorwande zu entfernen. Mit dem Beginn des Stückes erscheint aber Telgaste, in Begleitung einiger Cherusker, zurück aus Rom gekehrt, im Teutoburger mit römischen Trophäen ausgeschmückten Hain [3]), am Gedenktage der grossen Befreiungsschlacht, den Arminio zugleich als Hochzeittag für Telgaste und seine Tochter bestimmt hatte,

---

zuge der Römer und nach Vertreibung des Maroboduus, nach der Königsmacht strebte, den Freiheitssinn seiner Landsleute gegen sich, und fiel, da er, angegriffen mit Gewalt der Waffen, mit abwechselndem Glücke kämpfte, durch Hinterlist seiner Verwandten, unstreitig Germaniens Befreier“...

1) Per cento vie col ribollente sangue
Gli uscía la vita.

2) neque voce supplex, compressis intra sinum manibus, gravidum uterum intuens. An. I, 58.

3) Di Teuburgo ecco il bosco: ecco i trofei
Più luminosi del valor Cherusco —

wovon ihn Baldero, Arminio's Sohn, in Kenntniss setzt.[1]) Die freudige Nachricht verbittert ihm Baldero durch die Kunde, dass sein Vater, Arminio, nach der Königsmacht strebe und dass es ihm, während Telgaste's Abwesenheit, gelungen, Häuptlinge und Priester für seinen Herrscherplan zu gewinnen. Die einzige Hoffnung, ruft der freiheitsbegeisterte deutsche Jüngling,

beruht auf dir.
O rette mir den Vater, dir den Freund,
Uns Allen das Vaterland.
Telg. Was dies gebeut, vollbring' ich auch, ich schwör's![2])

Baldero zieht einen Dolch hervor, den er, noch ein Knabe, einem römischen Soldaten einst im Kampf entrissen, und schwört nun seinerseits, sich diesen Dolch in die Brust zu stossen, eh' er die gemeinsamen Ketten und seine und des Vaters Schande ertrüge.[3]) Sein grösstes Herzleid ist, dass seine Mutter Tusnelda des Vaters Trachten unterstütze:

In Rom einst Sclavin, glaubt sie diese Schmach
Vielleicht zu tilgen mit dem Königstitel,
Dem grössern Schandfleck . . .[4])

Mit Telgaste rufen wir ihm nach!

„Wackerer Junge!"[5])

---

1) Il padre
Le (der Tochter) promettea, che questo giorno, in cui
Varo fui vinto, e che da noi per queste
Selve ove cadde, si festeggia ogni anno.
Far pur quello dì sue nozzi tanto da lei bramate . .

2) Speme
Resta in te solo. Ah! tu a me salva il padre,
Salva l'amico a te, la patria a tutti.
Telg. Quanto ella impone, io compirò: tel giuro.

3) Bald. (cavando un pugnale)
Vedi tu questo breve, e pronto acciaro
Da me tolto con mano ancor fanciulla
A un soldato d'Italia? Nel mio petto
Tutto entrerà, pria che i communi ceppi
E tanta io miri onta paterna e mia.

4) Schiava un tempo in Roma,
Forse le par, che da quel brutto scorno
Tergerla or debba di regina il nome,
Macchia più grande.

5) Prode garzone!

Die Willkommsscene zwischen Telgaste, Tusnelda und seiner zärtlichen Braut Velante ist eine Dutzendscene von nicht sonderlicher Wirkung. Selbst die zwischen Arminio und Telgaste (I. 6) ist der Situation nicht gewachsen: Sie bewegt sich in allgemeinen Gegensätzen von Cheruskischer Freiheit, Kraft und Einfalt, die Telgaste betont, und den Vorzügen einer mächtigen von den Cheruskern nunmehr verlangten Königsherrschaft, die Arminio, und sogar mit Berufung auf den Orient, geltend macht. [1]) Zu solchem Aufeinanderplatzen von Freiheitspathos und Herrscher-Strebsucht reicht die idyllisch-elegische Brust unseres Maltheserritterlichen Tragikers nicht aus. Am wenigsten trägt zur Verstärkung der Katastrophe der Cheruskerhäuptling Gismondo bei, Arminio's böser Dämon und Blasebalg seiner Herrschbegier. Dergleichen Figuren wirken nur neben schwachen unentschlossenen Charakteren, die sie ins Verderben stürzen, oder zu Werkzeugen ihres eigenen Ehrgeizes missbrauchen, oder aber als âmes damnées von dem Herrschsüchtigen benutzt, und dann als Mohren, die ihre Schuldigkeit gethan, mit einem Fusstritt in den Abgrund hinuntergestossen werden, wie z. B. Buckingham von Richard III. Nicht aber wenn sie bona fide aus politischen Gründen einen Staatsstreich befürworten, wie Gismondo; und nicht einem Charakter gegenüber, wie Arminio, der den Dämon und Ahitophel der Machtsucht in sich selber trägt. Gismondo schliesst denn auch die letzte Scene mit Arminio, matt und stumpf schürend, wie ein Blasebalg, der einen Riss hat. Nicht ganz so überflüssig scheint uns der aus Barden bestehende Coro. Im Gegentheil trägt er zur Charakteristik einer Cherusker-Tragödie, selbst noch zu Anfang des 19. Jahrh., nicht unwesentlich bei. Klopstock und Sined würden ihn ihres Beifalls würdigen, und den italienischen Tragiker, ob seinen Studien der nordischen Mythologie und ihrer eigenen Bardengesänge, höchlich beloben. In die Verherrlichung von Odin und Freia, deren Hochzeit Pindemonte's Barden im Schlussgesang zum ersten Act feiern, würden beide deutsche Barden, Klopstock und Sined, aus voller Brust einstimmen.

---

1) E presso i troni ancor forza e corraggio
Scorgerai: mira l'Oriente, mira
Cader tra i Parti in Crasso un altro Varo...

In einer Cherusker-Versammlung begleitet der Vorsänger der Barden schon in den ersten Scenen des zweiten Actes die Reden des Arminio und die Berichterstattung des Telgaste über den zweifelhaften Erfolg seiner Gesandtschaft in Rom mit vaterländischen, die Grossthaten der Cherusker, insbesondere ihre letzten Siege preisenden Gesängen. Arminio bringt einen allgemeinen Bund der Deutschen gegen Rom in Vorschlag, nach dem anticipirten Vorbilde der zur Zeit der Abfassung dieser Tragödie in Italien gangbaren Bundesvereine, zur Sicherung seiner Selbständigkeit und Freiheit. [1]) Dazu aber, meint Gismondo, bedarf es einer grösseren Eintracht zwischen den verschiedenen deutschen (für den Zuschauer in Parenthese: „italienischen“) Stämmen; eine Zusammenstimmung, die aber nur Ein Oberhaupt bewirken kann [2]), und dieses Oberhaupt sey von der Vorsehung selbst in Arminio bezeichnet. Allgemeiner Cheruskerruf: Viva il re Arminio! „Es lebe König Arminio!“ König Arminio schwört an Odins Altar die Säuberung Deutschlands (will sagen: Italiens) vom letzten Römer [3]), (d. h. Oesterreicher und Franzosen). Telgaste leistet den Gegeneid:

Ich schwör', falls nicht Arminio sein ruchlos
Verhängnissvolles Trachten aufgibt, dass,

---

1) E doma
Fia pur Germania, ove per voi non s'opri
Quel, ch' io rivolgo da gran tempo in mente:
Generale una lega, che i Romanì
Cacci alfin da noi lunge.

2) Il solo al male
Rimedio, chi nol vede? è in un sol Capo.

Schon 1798 bestand eine geheime Gesellschaft in Italien, unter dem Namen Società dei raggi „Strahlengesellschaft“, so genannt, weil sie von ihrem Hauptsitze, Bologna, aus, sich strahlenförmig über ganz Italien verbreitete. (Queste adunanze si spandevano in guisa di raggi.) Ihr Zweck war: Selbstständigkeit Italiens, Befreiung von Franzosen sowohl wie Deutschen und Vereinigung der Halbinsel unter Ein Oberhaupt. Farini, stor. d'Italia dall' anno 1814 sino a nostri giorni. Torino 1848. I. II. Libr. XIV. p. 137.

3) Se pria non vede il sol d'ogni Romano
Netta per questa man Germania tutta.

Wie einst sein innig treuster Freund ich war,
Sein unversöhnlich bittrer Feind ich werde.[1])

Einen bedrohlichen Wortwechsel zwischen Baldero und Gismondo bricht Arminio mit einem zornigen gegen Baldero gerichteten Verweis ab und dem Befehle, sich zu entfernen. Kühn und herzhaft bedeutet Baldero den Vater, dass er den an Julius Cäsar von dessen Sohn Brutus verübten Mord verabscheue; dass ihm aber nur sein Kindesverhältniss zum Vater verbiete, nicht etwa durch Meuchelmord, nein, im offenen Zweikampfe, die dem Vaterlande entrissene Freiheit an dem Herrschaftsanmasser zu rächen.

So bleibt mir
Denn keine andre Wahl, wenn deine Machtgier
Nicht nachgiebt, als den Stahl mir in die Brust
Zu stossen, oder aus der Heimath mich
Für immer zu verbannen, weinend ob deiner
Verirrung und auch weinend über mich;
Hinschleppend in der Fremde ein unnütz
Und elend Leben, einsam, heimathlos,
Getrennt von Allem, was ich Theures hier —
Doch nun nicht theuer mehr für mich — besass.[2])

---

1) Giuro, che Arminio, ove il funeste, iniquo
Spogliar non voglia pensamento, come
Amico attento, e caldo e fedel m' ebbe,
Avveduto, instancabile, tremendo
Mi avrà nemico.

2) . . . . . Ma se il giorno
Io da te non avessi, altro, tel giuro
Non cercherei, che trapassarti il petto.
Nè trapassartel già, come vilmente
Fe' quel Romano, con insidioso
Pugnal, nascosto tra l'imbelle toga.
Ma, te chiamato a singolar certame,
La tua vorrei morte, o la mia. Ciò dunque,
Che mi riman, se il tuo desir non vinci,
È di due l'uno: o nel cor pormi un ferro,
O in bando in dal natío cielo per sempre,
Su l'error tuo piangendo, e su me stesso
In remote contrade, strascinando
Disutil vita e miseranda, solo,
Senza patria, e da quanto ho qui dì dolce,
Che dolce a me più non saria, diviso.

Wie so viele edle Jünglinge und Söhne Italiens zur Zeit der Abfassung des Arminio, infolge der 1799 durch die Carbonari bewirkten Erhebung in Neapel und der Wiedereinsetzung des Bourbonen Ferdinand und seiner Megäre Carolina durch die Oesterreicher und Russen[1]) unter Suwarow, diesem Kriegsschlächter-Bajazzo, in Gestalt eines russischen Hofnarren. Seit Marius' und Sulla's, seit der edlen Triumvirn Bürgermetzeleien, schändeten die Völkergeschichte nicht so zahlreiche grausame Proscriptionen, wie in Italien 1799; so massenhafte Einkerkerungen, Aechtungen und Morde, verübt in fanatischem Wetteifer vom Cardinal Ruffo, dem Führer jener Hyänenhorde, jener vom Blutgeiste der französischen Jesuiten-Ligue unter Sixtus V. besessenen Sanfedisten; aufgestachelt von der Königin Carolina, die so viel Patrioten-Blut verströmte, wie die Guillotine, auf welcher ihre Schwester Maria Antoinette enthauptet ward; an's Messer geliefert die italienischen Patrioten von — es klingt unglaublich — von dem Sieger bei Abukir, dem grossen Lord Nelson; und dazu gekitzelt, der Seeheld, wie Polonius' Karpfen, von der schönen Emma Leona, die ihm Königin Carolina zu dem Behufe zugeschickt.[2]) Nelson, Englands grösster Held: der Bluthund

---

1) En 1799, la réaction napolitaine n'était que le prélude d'une réaction plus vaste, prête à déborder sur la Péninsule entière. Pendant trois années, le gouvernement désordonné du Directoire avais exploité durement l'Italie au nom de la liberté; l'heure de la vengeance avait sonné. La noblesse, le clergé, le peuple des campagnes attendaient avec joie l'arrivée des armées russes et autrichiennes. . . . . Sur la fin de l'année 1799, le sort de l'Italie était misérabile. Aux souffrances, produites par la Révolution et par l'invasion des armées autrichiennes et russes, se mélaient les passions aveugles de la réaction. L'Autriche décimait la bourgeoisie lombarde par les proscriptions et ruinait le pays par ses contributions de guerre et son papier-monnaie. Le parti Sanfédiste se redressait avec fureur, il avait soif de supplices et de proscriptions. En Toscane, le pays le plus doux de la Péninsule, cinq mille citoyens furent livrés à la procedure d'une chambre inquisitoriale. Rod. Rey, Histoire de la Renaissance politique de l'Italie 1814—1861. Paris 1864. p. 46.

2) — Carolina — manda Emma Leona a spingere colle lascivie al sangue Nelson. „Carolina sandte die Emma Leona, um Nelson durch Unzucht zum Blutvergiessen zu stacheln“..... Emma Leona paga a Nelson il sangue colla voluttà. „Emma Leona bezahlt Nelson das vergossene Blut mit Wollust und Liebesgenuss.“ C. Cantù a. a. O. Vol. II. p. 39. „Der

der neapolitanischen Messalina — aus Geilheit! O des unsterblichen Heldenthums, das den Helden und sein Land mehr schändet, als seine Siege es verherrlichen! Ha, des grossen Meergottes Ocean, wo du diese Siege erfochten, kann dies Blut nicht rein waschen von deiner Hand, das durch dich doppelt besudelte Blut: durch deinen Büttel- und Henkerdienst, geleistet einer gekrönten Kupplerin-Metze, als Handlanger der Knechtung und fanatischen Rache; und besudelt das Blut der edelsten Volksmänner und Freiheitshelden durch den schnöden Lohn, den du dafür von Carolina's Buhl- und Blutdirne empfingst; ein Blutgeld, ekelhafter, abscheulicher als der Hexe Krötenschleim, vermischt mit dem Blute des „neugebornen Knaben, den die Metz' erwürgt im Graben" und mit dem „Tigereingeweide" zum schauerlichen Zauberbrei vermischt. Schmach über dich, ewige Schmach, grosser Lord Nelson, und noch grösserer Duca di Bronte [1]): dein von Carolina gespendeter und dich schändender Ehrentitel, auf dem du so hoch die Zeiten überragst, wie auf deiner Säule in Trafalgar-Square, die nebenbei auch eine Schandsäule des britischen Kunstgeschmacks! —

Die von Arminio's Sohn, Baldero, betonte Wechselwahl zwischen Selbstverbannung und Selbstmord findet zahlreiche Beispiele in so vielen Flüchtlingen jenes Zeitraums und späterer Perioden von noch grausamerer Verfolgung, nach Napoleon's Sturz unter der Herrschaft der Oesterreicher, nach den Erhebungen von

---

Pöbel briet und verzehrte die Patrioten. Die Gerichtshöfe verdammten mit Hülfe von Spionen und Folter zum Tode... Drei Tausend Patrioten wurden geächtet, viertausend verbannt, hundertzehn Ermordete zählte man allein in der Hauptstadt" (Neapel). Noch grösser war das Blutbad in Rom. „So setzten Russen, Türken, Oesterreicher, Kroaten und Kosacken den Papst wieder ein und die Santa Fede": La plebe abbrustoliva e mangiava i patrioti. I tribunali, colle spie, la tortura — condannono a morte ... Tre migliaja erano fuggiaschi, quattromila esigliati, centodieci contaronsi morti nella sola capitale ... In Roma — sono cacciati, banditi, presi i patrioti, posto un tribunale — molti abandonò agli insulti e all assassino... Così Russi, Turchi, Austriaci, Croati e Cosacchi vi metteano il papa e la Santa Fede. Cantù a. a. O. — 1) onore senza fine a Nelson e alla sua bagascia, „zahllose Ehren erhielt Nelson und seine H—", e il titulo di duca di Bronte infamò il vincitore di Abukir: „der Titel eines Herzogs von Bronte schändete den Sieger von Abukir". Cantù a. a. O.

1821 und 1830. Der gewaltige Aufschwung der ital. Tragödie, im Vergleich zu der des 16. und 17. Jahrh., springt in die Augen. Aus einer gelehrtmüssigen, dem Volke, dem Vaterland und der Geschichte entfremdeten Hoftragik, — einer Gräuelfratze der römischen Tragödie — erhebt sie sich durch Alfieri zu einer Erweckerin namhafter Freiheitsbegeisterung, und schreitet im Beginn des 19. Jahrh. selbst über diese grosse, die Nation in ihren Tiefen aufregende, aber doch nur allgemeine Befreiungs-Tendenz hinaus, um, als mitthätige Werkmeisterin der Zeitgeschichte, Hand anzulegen an die Geschicke des Vaterlandes, und mit der ausgesprochenen Tendenz, in seiner politischen Wiedergeburt ihre schönste, ruhmvollste Aufgabe, ja ihre poetische Mission zu erblicken. Wenn sie diese nicht so glänzend erfüllte, wie sie erfolgreich zur Verwirklichung der Wiedergeburt Italiens beitrug: so ist der Grund hiervon nicht in der sogen. Tendenztragik, sondern in der Unzulänglichkeit des poetisch-tragischen, von der Tendenztragödie gerade am entschiedensten geforderten Kunstgenies zu suchen, dessen tiefe Gestaltungskraft eben darin besteht: die zeitgeschichtliche Tendenz zur weltgeschichtlichen, für alle Zeiten gültigen, zu entfalten; in solcher Weise, dass ein zeitgenössisches Publicum sein Fleisch und Blut in der dramatischen Dichtung, ja seine geschichtlichen oder social-politischen Probleme und Tendenzen darin erkenne, und aus ihr herausfühle; dass aber gleichwohl diese Probleme, Richtungen und Zeitfragen, vermöge der wunderbaren Compositions- und Beleuchtungskunst und der poetisch-philosophischen Geschichtsanschauung des Dichters, wie durch einen Fernenduft gleichsam zu wirken, in einem sagenhaften Lichte zu schweben und zu leuchten, und das Räthsel aller Zeiten zu lösen scheinen. Diese Kunst werden wir bei Shakspeare, dem Tendenzdichter vom höchsten Styl, in ihrer grössten Stärke und herrlichsten Glorie finden, zur Verblüffung der tendenzlosen Selbstzwecksästhetiker und Dramatiker, die so recht eigentlich auf deutschem Grund und Boden wuchern, und zu der noch gegenwärtig, zu unserer Schande, herrschenden politisch-tendenzlosen Zerfahrenheit, in Bezug auf nationale Einheit, in demselben Verhältnisse beitrugen, wie, zu ihrem Ruhme die italienischen Tendenztragiker und lyrischen Poeten des 19. Jahrh. die Einheit, Selbstständigkeit und Freiheit ihres Volkes

mitbegründen halfen. Sind die Dramen unserer tendenzlosen Poeten etwa darum kunstgerechter, poetischer, als die Tendenzdramen jener italienischen Dichter-Patrioten? Verwaschener, kernloser, schemenhafter, schulprogrammmässiger sind sie! Eine patriotische Tendenz ist immer noch poetischer als die baare Tendenzlosigkeit; als jenes richtungslose Nebeln, das sich für die Poesie der Unendlichkeit ausgiebt, weil es, ein Spiel der Winde, im leeren Raume schwebelt; das, ein Lichtnebel von Sternhaufen und zahllosen Welten sich bedünkend, doch nur dem Staube gleicht, den der Bovist, oder die Eselsgurke aussprüht; darin so schön mit ihrer Gegenfüsslerin, der rohen Tendenzdramatik, zusammenstimmend, welche einen ähnlichen, aber aus den Stichwörtern des Tages bestehenden Inhalt als Phrasendunst von sich stäubt.

Bei den italienischen Dramatikern des Freiheits-Patriotismus muss dagegen das feine Maassgefühl anerkannt werden, womit sie das Zeitgeschichtliche in ihre Tragödien verwoben, ohne dem Charakter der Zeiten, worin das Drama spielt, Gewalt anzuthun. Man darf an der ital. Tragödie des 19. Jahrh. eine beiweitem kunstreichere und sorgfältigere Wahrung dieses Charakters rühmen, als die Tragiker des 18. zu beobachten pflegten. Wie schicklich und historisch getreu hat nicht unser Arminio-Dichter Ton, Sitte und Haltung der Personen ihrem Zeitcharakter gemäss zu behandeln verstanden, und das Tagesgeschichtliche nur als eine allgemeine Analogie der Zeiten durch sein Cheruskerdrama leise und unaufdringlich hervorschimmern lassen!

Der Act schliesst mit einem vollständigen Bruche zwischen Arminio und seinem Eidam Telgaste; die Hochzeitfeier ist aufgehoben, und unbeschadet der innigsten Liebe des Telgaste für seine Braut Velante erfährt diese aus der 5. Scene, dass dem Herzgeliebten Wohlfahrt und Freiheit des Vaterlandes höher stehe, als sein Lebens- und Seelenglück. Sie vernimmt es, wie einer liebenden Braut am Hochzeittage nicht anders ziemt, mit herzbrechender Betrübniss um Vater und Gatten; wir mit befriedigter Genugthuung, da in einer heroisch-patriotischen Tragödie ein episodischer Liebesaffect das politische Pathos verstärken muss; nicht umgekehrt, nach Art der französischen Tragödie: der Tragik eines höfischen Frauencultus und einer Unterrocksherr-

schaft quand-même. Mag der Barden-Coro immerhin die Allgewalt des Amore besingen, nicht bloss über Mädchen-, sondern auch über Heldenherzen.

In der Entscheidungsscene (3) zwischen Arminio und seinem Sohn Baldero gipfelt der 3. Act und das ganze Trauerspiel. Im Sohne erblicken wir den jugendlichen Arminio, und dessen einstige, durch römischen Einfluss noch unberührte, zur höchsten Befreiungskühnheit und Erschütterung der römischen Gewaltherrschaft und Völkerknechtung einzig begeisterte Jünglingskraft. Unsere Sympathieen fliegen dem Sohne zu und wenden sich mit diesem von dem cäsarisch angesteckten und in sich gebrochenen Arminio ab. Seine ehrsüchtigen Sophismen erweitern nur die Kluft zwischen ihm und dem über den Abfall des Vaters von sich selber schmerzvoll betrübten Heldensohne. Arminio's Aeusserung:

Ein Sclave schein' ich mir, bin ich nicht König![1])

entreisst dem Herzen des Baldero die leidvollsten Klagen:

O ich Unglücklicher, Verlorener!
Lebt wohl denn, ihr heimathlichen Gebirge,
Ihr väterlichen Wälder, und du holder
Verkehr mit den Genossen, lebet wohl!
Ein ewiges Exil legt man mir auf.
Fühlst du mein Vater denn die Lage nicht,
In der ich mich befinde? Nicht ein Schatten
Von Glück verbleibt mir. Selbst des Trostes seh'
Ich mich beraubt, den eine Gattin mir,
Den Kinder mir gewähren würden. . . . . . .
Hab' ich kein Vaterland: sind stumpf mir auch
Die Waffen zu vertheid'gen Weib und Kinder.....
Weit besser, dass ich gegen mich sie kehre.[2])

---

1) Che schiavo esser mi par, s'io Re non sono.

2) Oh me infelice! oh me perduto! Addio
Dunque, o monti nativi, o patrie selve,
Di amici usanza i di congiunti, addio:
Un bando eterno a me s'intima. Padre,
Non vedi tu lo stato, in cui io rimango?
Ombra di ben più a me non resta: tolto
M'è quel conforto ancor, che a me verrebbe
Da una sposa, e dai figli. . . . .

Des Vaters liebevolle Beschwichtigung und Umarmung können der wehevollen Brust des Sohnes nur den Schrei entringen:

Ach, sey Der nur,
Der einst du warst. Gieb mir den Vater wieder;
Den Vater jener glücklich schönen Tage,
Den wahren, einzig wahren Vater, gieb
Mir ihn zurück! Zerreiss der Ehrsucht Bande,
Die jetzt dein Aug' bedeckt, und glaub' dem Sohn, der
(knieend) Zu deinen Füssen liegt, dein Knie umfassend.
Bei den urew'gen Göttern — fleh' ich dich,
Bei jener gleichlos unbesiegten Rechten,
Bei deinem Ruhme, der die Welt erfüllt,
Hab' Mitleid mit dem Vaterland, mit mir, mit dir! [1])

Wer sollte nicht in diesem schmerzvoll schönen Pathos, diesem schwunghaften Jünglingsgefühl, diesem den tragischen Conflict mit Blitzesflügeln zerreissenden Lyrismus des Herzens den Nachhall Schillerscher Heldenjünglinge erkennen?

Als Baldero auf seine Frage: ob nichts den Vater zur Umkehr bestimmen könne, den Bescheid erhält: So wenig wie die Elbe zu ihrer Quelle zurückkehren könne, — reicht er nach kurzem Kampfe mit sich selbst, seinen Dolch dem Vater, mit der Bitte, ihn zu tödten:

Befreie mich von einer peinvoll bangen
Verbannung, die ich nicht ertragen kann. [2])

Se patria io non avrò, non donna, e prole
A difender con esse (coll' armi) perchè in esse
Mi addestrero? . . .
Che meglio io volterei contra me stesso.

1) Ah! quello torna,
Che fosti ognor; rendimi il padre, il padre,
Di que' felici trapassati giorni
Il vero, il solo padre mio mi rendi.
Rompi la densa, ambiziosa benda,
Che hai su le ciglia, e credi al tuo Baldero,
(s'inginocchia) Che a te si prostra, e più non abbandona
Le tue ginocchia. Per gli eterni Dei,
Per quella invitta impareggiabil destra,
Per la tua fama, ch' empie l'universo,
Della patria, di me, di te pietade.

2) Salvami da un lungo
Penoso esilio, che incontrar non valgo.

Die politischen Gründe, die Arminio zur Ergreifung der höchsten Gewalt vermögen, und die er dem Sohne mit bündiger Staatsklugheit auseinandersetzt, erwidert dieser durch einen Dolchstoss in seine Brust. Der zerschmetterte Vater ruft nach Tusnelda, und stürzt davon, wehklagend:

O grauser Schlag! Nie find'
Ich Friede mehr fortan.

Tusnelda's und Velante's Jammerklagen um Baldero's Leiche, während Arminio zwischendurch erscheint, um Tusnelda's Beschuldigungen zu vernehmen und dann wieder zu verschwinden, bilden den Ausgang des Actes. Tusnelda's an Arminio gerichtete verdammende Apostrophe, ihre Selbstanklage und Reue wegen der Mitschuld an den ehrgeizigen Plänen des Gatten und an dem Tode des Sohnes mögen historisch und psychologisch fraglich erscheinen: als Schlusswirkung des Actes müssen wir sie gelten lassen.

Dass der Bardenchor in die Jammerklage miteinstimmt, ist nur seine verd— Schuldigkeit.

Erinnerte der 3. Act an Schiller, so gemahnt die von Telgaste im Beginn des 4. Actes an der Leiche des Baldero gehaltene Rede, womit er die Cherusker für seine Sache gegen Arminio zu gewinnen sucht, stark an die berühmte Leichenrede des Antonius in Shakspeare's Julius Cäsar; so stark, dass sie eine getreue Nachbildung derselben scheinen könnte. Das Verhalten des Arminio in seinem bis zur gänzlichen Gebrochenheit ihn niederwerfenden Vaterschmerze dünkt uns weit berechtigter, als sein ehemaliges Sichemporraffen zur Behauptung seines Ehrgeizes und der höchsten Macht, infolge von seines Einbläsers und Aufstachlers, Gismondo, schürenden Rathschlägen. Durch einen geschickten Kunstgriff verdeckt der Dichter zum Theil dieses einem heroischen Charakter wie Arminio nicht eben gemässe Wiederaufwinden und Emporschrauben zum Actionspathos mittelst angesetzter Hebel, Bohrer und Schöpfräder. Gleichzeitig mit Gismondo's Anstrengungen, König Arminio's Heldenthum wieder flott zu machen, erfährt dieser nämlich, dass auch die Truppen seines Oheims, Inghioméro, ihn, Arminio, zum Könige ausgerufen hätten. Nun — ruft Arminio —

Nun bin ich wiederum Arminio.

Ohne Gismondo's Blasebälge wäre aber Arminio's Sicherheben mit der ganzen vorigen Kraftfülle seiner Macht- und Ehrsucht, infolge dieser Nachricht, weit heroischer, wirksamer und katastrophenwürdiger. In sich geschlossener zeigt sich Telgaste's Charakter, der in seinem Vorsatze: Arminio's Abfall von der Freiheit mit den Waffen zu bekämpfen, nicht wankt und weicht, der Scene mit der geliebten Velante (IV, 9) zum Trotz, worin er, unter Versicherungen seiner unveränderten Liebestreue, von ihr Abschied nimmt, um in den Entscheidungskampf mit ihrem Vater zu stürzen. Velante's Ohnmacht, ihr Zusichkommen, ihre Verwünschungen des Vaterlands und der von ihm auferlegten Pflichten, die Zurechtweisungen, die sie deshalb von ihren cheruskischen Genossinnen erfährt, tragen zur Schlusswirkung des Actes kräftig bei, ohne dass solche theatralisch ergreifende und gewissermassen sich von selbst verstehende Scenen auf die dramaturgische Kritik einen sonderlichen Eindruck hervorbringen möchten. An dem gleichfalls selbstverständlichen Barden-Coro schleichen wir uns feinsachte vorbei, mit des Lesers Erlaubniss, und einem Winke unsererseits zu freundlichem Anschluss.

Der letzte Act, der fünfte, ist ein Reue-Act, dessen Grundton Tusnelda mit dem an Velante gerichteten Geständniss angiebt:

Die Schuldige bin ich,
Die der an sich schon heft'gen Ehrbegier
Arminio's durch meine Zustimmung
Die Sporen, stachelnd, gab. . .[1])

Der Zusammenstoss von Arminio's und Telgaste's Truppen hat inzwischen stattgefunden. Doch weiss Tusnelda von Onkel Inghiomero's Uebertritt mit seinem Heertheil zu Telgaste nichts. Das erfährt sie erst durch einen Boten, der die zur Stunde, dank Arminio's erstaunlichen Heldenthaten, noch unentschiedene Schlacht schildert, und nebenbei den Tod des von Telgaste's Hand gefallenen Gismondo meldet. Zwischendurch aber erschallt der, Telgaste's Sieg feiernde Bardengesang. Nun ergänzt Tel-

1) La rea son io,
Che di Arminio ai desir per sè veloci
Novello spron col mio consenso aggiunsi.

gaste selbst den Schlachtbericht, mit bewunderndem Lobpreis von Arminio's heroischer Tapferkeit:

> Er gleicht dem blitzgetroffnen Eichstamm, der
> Noch majestätisch sich erhebt. . . .[1])

So begegnete ihm Telgaste im Treffen, reichte ihm die freundschaftliche Rechte — ach zu spät

> Aus tausend Wunden[2]) u. s. w.

Tusnelda stürzt davon; Telgaste reicht der Braut sein Schwert, um es ihm, dem Mörder ihres Vaters, ins Herz zu stossen. Die Scenen folgen mit theatralisch bedeutsamen Wirkungen aufeinander. Das Pathos der Situation entspringt aus den Ereignissen wie von selbst, und erreicht in der letzten (7. Scene) den Gipfelpunkt, wo Arminio, an den Wunden verblutend und von Kriegern und Tusnelda unterstützt, heranwankt, im Innersten zugleich verblutend mit dem Bekenntniss seiner Schuld und Reue:

> Nun endlich fällt uns
> Die Binde von den Augen; ich erkenne
> Die Wahrheit nun; doch dies genügt mir nicht:
> Bekennen muss ich die Erkenntniss: ja
> Ich mordete den Sohn, und kehrte gegen
> Mein Vaterland die Waffen. Beide sind
> Gerochen, und mein Tod ist nur gerecht.
>
> — — — —

Telgaste. Bewahrt dein Herz
Mir keinen Groll?

Armin. O komm an meine Brust. Tusnelda
Empfehl ich dir. Auch sey Velante dein.
Betracht' in ihm, o Tochter, einen Gott-
Geweihten Mann und freu' dich deines Glückes.
Mein Eidam, nimm mein Schwert . . .

(Ein Krieger übergiebt ihm Arminio's Schwert, und nimmt Telgaste's dafür in Empfang)

Befleckt zwar ist's
Von Bürgerblut; doch wasch' es rein im Dienst
Des Vaterlands mit Feindesblut.

---

1) Dal fulmin quercia tronco par, che ancora
Maestoso s'innalza . . .

2) s. o. S. 21.

Weint nicht ihr Frau'n. Erwerb' ich neu die mir
Verlorne Liebe wieder, sterb' ich glücklich.
Telgaste. So stirbt Arminio. Sein letzter Seufzer
Er ist die schönste seiner Siegstrophäen.[1] . . .

Vorausgesetzt nämlich, dass ein so unumwundenes Reuebekenntniss eines tragischen Helden auch dessen volle tragische Sühne ausspräche. Allein diese kann bei einem selbst in der Katastrophe noch verstockten Sünderhelden in objectiver Weise ungleich gewaltiger hervorbrechen, und sich in dem schreckensvollen Zusammensturz seiner Plane, seines vermeinten Glückes und seiner gerühmten Erfolge offenbaren. Der eigentlichen in dem Stoffe liegenden Tragik scheint uns Pindemonte's Arminio nicht gerecht geworden. Dem heroisch-tragischen Ehrgeiz widersprechen schon, angedeutetermassen, die Rückfälle desselben in Reue und Zerknirrschung bereits in der Peripetie des Stückes; widersprechen, was gleichfalls schon betont ward, die Aufstachelungen des Gismondo, der ein Stein des Anstosses in der durch so viel Schönes

---

1) Alfin la benda
Mi cadde: io scorgo il ver; nè ciò mi basta:
Di scorgerlo io confesso. Il figlio uccisi,
Voltai l'acciar contro alla patria: entrambi
Son vendicati, e la mia morte è giusta.
— — — —
Telg. Per me alcun rancore
Non conserva il tuo cuor?
Arm. Vieni al mio seno. —
Tusnelda mia ti raccomando. Tua
Sia pur Velante. Un uom divino in lui
Contempla, o figlia, e di tua sorte godi.
Genero, a te il mio brando.
(Un guerriere porge la spada di Arminio a Telgaste, che da al guerriere la sua)
È ver, che il macchia
Sangue civil: ma per la patria il tergi
Tu nel sangue nemico, e tu l'emenda.
— — — — — —
Donne, non lagrimate: se il perduto
Vostro amor . . . racquistai, felice io spiro.
Telg. Ei muore Arminio; e il suo sospiro estremo
È il più bello di tutti i suoi trionfi . . .

und Vorzügliches ausgezeichneten Tragödie. Vom grossen tragischen Styl ist auch der Selbstmord des Baldero nicht. Es wäre, dünkt uns, tragischer, wenn Baldero den offenen Kampf und die Erhebung gegen die Verräther an der Freiheit des Vaterlandes und Unterdrücker desselben seiner Vaterliebe abgerungen hätte, wie Telgaste die Bekämpfung des bewunderten und ihm theuern Schwiegervaters seiner innigen Liebe für dessen Tochter, seine Braut, abrang. Es wäre tragischer, wenn der Sohn im Kampfe für die Freiheit seines Volkes, in der Schlacht — für ihn auch eine innere, nur in seinem Herzen ausgefochtene Schlacht — fiel, und der kinderlose Vater an der blutigen Leiche des Sohnes mit allen verblendenden Hoffnungen seiner Ehr- und Machtsucht als Sieger zusammenbrach. Grösser, geschichtlich grösser und geschichtlich treuer gehalten, würde, scheint uns, dann auch Tusnelda sich zu einer solchen tragischen Anlage stellen; während sie jetzt, wiederholten Schwankungen anheimgefallen, die Laute des gewöhnlichen, sentimentalen Rührpathos anschlägt, anstatt dass sie, eine heroisch-gebeugte Karyatide gleichsam des gewaltigen Pathos einer objectiven, von der Katastrophe und der Wucht der Charaktere ausgehenden und schwer lastenden Tragik, dastände. Das ächt Tragische ist die avis alba in der Geschichte der Tragödie. Man kann hundert poetisch vortreffliche und bewunderte Tragödien auf eine wahrhaft tragische rechnen. Der Einzige, der es in seiner vollen Gediegenheit und Machtwirkung erkannte und darstellte, war unter den alten Tragikern Aeschylos; unter den neuern Shakspeare. Der ästhetischen Kritik vollends scheint der Begriff des Tragischen gänzlich entschwunden. Schon Aristoteles hatte die Empfindung dafür verloren; sonst hätte er unmöglich den Euripides als den tragischsten preisen können. Das Surrogat des tragischen Pathos, das Rührpathos, das eigentlich Euripedeische Tragödienpathos, das Pathos eines schon gesunkenen schwächlichen Geschlechtes zeichnet auch Ipp. Pindemonte's Arminio aus, und weiset demselben eine ehrenvolle Stelle unter den besten Tragödien des Jahrhunderts an. In Bau und Durchführung, vor Allem in Bezug auf bühnengemässe theatralische Sympathie der Figuren, müssen wir dem ‚Arminio' einen Fortschritt gegen die Alfieri-Tragödie zugestehen, möchte diese auch eine grössere, in der

straffen ausschliesslichen Subjectivität Alfieri's begründete Originalität und den Vorzug in Anspruch nehmen, dass sie mehr aus Einem Guss: eine Eigenschaft, auf die jede Eisenstange pochen kann. Jene Leichenrede des Antonius in Shakspeare's Julius Cäsar, die wir den Alfieri verschmähen und selbst schmähen hörten, verstand unser Arminio-Dichter geschickt und wirksam zu benutzen. Welcher dramatische Dichter hat mehr als Shakspeare sich von Anderen angeeignet, und wo giebt es einen Dichter, der ihn an Originalität überträfe oder ihm nur gleich käme? Alfieri's Originalität beruht mehr auf seiner subjectiven, dem Eigensinn und Eigenwillen verwandten Eigenart, als auf wahrhaft schöpferischer Ursprünglichkeit. Die in Arminio unverkennbaren Anklänge englischer und deutscher Einwirkungen erachten wir als einen Vorzug und Fortschritt gegen die starre, stolze, abstracte Abgeschlossenheit der Alfieri-Tragödie. Jene Anklänge erscheinen uns nur als ein Reflex der geschichtlichen Einflüsse germanischen Geistes auf die italienische Nationalität und deren Wiedergeburt. Die Einwirkungen des romanischen Geistes, der altrömischen Literatur, Kunst und Poesie, und späterhin die der Franzosen und Spanier, mochten es zu einer Renaissance des classischen Nachahmungsstyles im 16., und zur opernhaft-phantastischen Behandlung des lyrisirenden, von der spanischen Komödie angeregten Drama's im 17. Jahrh. bringen; allein selbst diese nur auf Kosten der nationalen Freiheit und Selbstständigkeit. Infolge der Aufnahme von germanischen Elementen in die altbackene, verwebbte, vertrocknete, schematische Poesie und Literatur Italiens und der dadurch bewirkten geistigen Gährung begann erst, gleichzeitig mit der politischen Wiederauflebung, eine Durchwirkung und Durchströmung der italienischen Literatur mit schöpferischem geistigen Leben. Schon diese, ihrem Stoffe nach urdeutsche Arminio-Tragödie, die erste, mit der wir die Geschichte der ital. Tragödie des Jahrhunderts eröffneten, schon diese strömt die germanischen Einflüsse aus allen Poren. Wir werden einer solchen nicht blossen Ueberschwebung, sondern Aufnahme und Einsaugung der apostolisch feurigen Pfingstzungen deutscher Dichtung, behufs der Rückwirkung auf's geschichtliche Volksleben ins Innere der italienischen Poesie, durchgängig und in gesteigertem Maasse, und selbst bei den-

jenigen Dichtern begegnen, deren Bildungsgang von germanischen Einwirkungen minder nachweislich und unmittelbar berührt ward; wie z. B. bei

Vincenzo Monti,

dem eifrigsten Vertreter des classischen Styls und dessen vollendetstem Meister in der ital. Poesie des 19. Jahrhunderts. Geboren 1754 zu Fusignano im Ferraresischen; erzogen im Seminar von Faenza, woraus ihn der Name Abbate Monti, den er dem geistlichen Stiftsanzuge zu verdanken hatte, auch nach Ablegung desselben, begleitete. Der Lieblingsclassiker seiner ersten Jugend war Virgil, dessen Styl seine ersten lateinischen Verse nachahmten. Neben der Rechtswissenschaft studirte Monti in Ferrara die lateinische und italienische Literatur. Wie im Lateinischen Virgil, war ihm für die italienische Poesie höchstes Muster und Vorbild Dante, der schon den 16jährigen Monti zu einem in Terzinen geschriebenen Poem: „Visione d'Ezechiel"[1]) entflammte. Aus dieser Jugendzeit stammen ebenfalls die drei Sonette auf den Tod des Judas.[2]) In Ferrara verfasste Monti auch Gelegenheitsgedichte, die zu den lieblichsten, duftigsten und zartesten des Jahrhunderts gehören, und an zierlicher Anmuth, Empfindungsfeinheit und Formzauber sich mit Goethe's vergleichen lassen. Durch diese Poesien lernte Monti den Cardinal Borghese kennen, der ihn mit nach Rom nahm. Hier führte ihn Italiens grösster Archäolog, Ennio Quirino Visconti, in den innern Geist und Charakter des classischen Alterthums ein. Das Gedicht, das diesen Anregungen entsprang[3]), und durch die Auffindung der Büste des Perikles hervorgerufen ward: Prosopopea di Pericle[4]) (Ansprache des Perikles), begründete Monti's Dichterruhm, den das grössere Poem in Terzinen: La Bellezza dell' Universo[5]) (Die Schönheit des Weltalls) erhöhte und befestigte. In stufenweiser Erhebung feiert das Gedicht die Herrlichkeit der Schöpfung, mit dem Meistergebilde, dem Menschen, abschliessend, dessen äussere und inneren Vorzüge aufs prächtigste in lebhaften

1) Opere di Monti. Vol. III. p. 103. — 2) Opere, das. p. 2. u. 3. — 3) „Scritta ad insinuazione del fu Ennio Quirino Visconti, mentre ch' egli era Direttore del Museo Vaticano", bemerkt Nota 12. a. a. O. S. 297. — 4) Opere a. a. O. p. 49—54. — 5) IV. p. 5—15.

Farben geschildert werden. Anlage und Gedankengang erinnern an Goethe's wundervolles Gedicht „Weltseele", dessen gnostisch-pantheistische Tendenz aber auf einem tieferen Gedankengrunde beruht. Indessen konnte Goethe Monti's Poem bei Abfassung jenes Gedichtes gekannt haben. Gegen den Schluss des Poems nimmt Monti eine Wendung nach dem ‚Bosco Parrasio', einem Musenhain der Akademie der Arkadier, wo das Poem, aus Anlass der Hochzeit des Duca Luigi Braschi Oresti mit Donna Constanza Falconieri, recitirt ward. Als Dankeserwiederung ernannte Herzog Braschi, Nepote des Papstes, den Dichter zu seinem Secretär. Nebenbei folgte Monti seinem angeborenen Hange zu literarischen Fehden, und schrieb Epigramme gegen seine Collegen, die Arkadier, die das Sinnbild der Klugheit, die Schlange, zu ihren Emblemen zählte; — wie ja auch sein Gott und Meister, Phöbus Apollo, mit Leier und Pfeil und Bogen abwechselt, letztere nicht bloss auf Drachen, sondern auch auf Eidechsen richtend und kleine Schlangen. Bogen und Pfeile in der Hand, die epigrammatische Maus oder Heuschrecke zu seinen Füssen, so findet man u. A. den Musengott abgebildet. War die Häutung des Akademikers Marsyas, der ihm ins Handwerk pfuschte, nicht auch ein Spott- und Stachelgedicht, geschrieben mit der Spitze eines Federmessers auf des Satyrs eigene Haut? Und König Midas' von Apollo gespendete Eselsohren, waren diese etwa kein Epigramm auf den akademischen Schiedsrichter-Geschmack des Königs? Fand doch das Epigramm in dem windbewegten Schilfrohr sein Echo, das bekanntlich aus Schreibrohren ganz und gar besteht.[1]) Mit solchem Schilfrohr schrieb Monti sein erstes Trauerspiel ‚Aristodemo' in Rom[2]), aus Eifersucht auf Alfieri's zu jener Zeit gerade in einer vornehmen Gesell-

1) In eodem loco calamus natus est, qui cum percutiebatur dicebat: Midas rex aures asininas habet. Fulgent. Mythol. L. III. c. 9. — 2) Unter den Glückwünschern, die gleich nach der Aufführung des Aristodemo dem Dichter ihre Freude über den Erfolg aussprachen, befand sich auch Goethe, der damals in Rom war: „E bello fu allora il vedere fra quelli detti ingegni anche il giovine Goethe oramai famoso pel suo Werther stendere per la prima volta la mano al nostro Monti, e per così dire stringere in tal modo l'alleanza poetica fra le due grandi nazioni..." Notizie sulla Vita e l'Ingegno di Vic. Monti. Mil. 1829. p. 19.

schaft [1]) vorgelesenes und mit grossem Beifall aufgenommenes Trauerspiel „Virginia". Wir werden bald von Monti's Tragödie ‚Aristodemo' selbst erfahren, ob Emil Ruth Recht hat, der davon sagt, dass der Aristodemo „ohne Kraft und Geist, durch seine correcte Sprache und fein gedrehten Verse und einige angebrachte patriotische Concetti die classischen Gelehrten und die Jugend gleich sehr entzückte" [2]); oder ob der Herzog von Parma Recht hatte, der Monti's Aristodemo mit dem grossen Preis krönte. Das kritische Ergebniss wäre nicht gleichgültig für letztern, denn fiele es zu Emil Ruth's Gunsten aus, müssten wir dem Preisertheiler von Parma eine Krone aus phrygischem Schilfrohr flechten. So viel wissen wir schon jetzt, dass Monti's, das ganze Stück hindurch vom seufzenden Schatten seiner Tochter verfolgter Aristodemo seinen Ursprung einer aus solchem Rohre geschnittenen Feder verdankt. Dasselbe möchte, in Bezug auf Monti's zweite Tragödie, ‚Galeotto Manfredi', der Fall seyn, welche er im Eifersuchtswettstreit gegen Alfieri's ‚Antigone' dichtete, die aber keinen gekrönten Preiskröner, noch eine enthusiastische Jugend fand, die für den Galeotto geschwärmt hätte. Der Wetteiferneid verwandelt Apollo's Jünger eben in dessen missgönnischen Nebenbuhler oder Schiedsrichter. Kein Wunder auch, wenn dem Jünger, infolge dieser Umwandlung, die Ohren ins Kraut oder Rohr wachsen. Und noch weniger Wunder, dass zuletzt der Jünger ganz und gar in ein solches von jedem Wind bewegte Schilfrohr schiesst, das jeden Esel, auf Grund der Ohren, als einen König Midas, und diese Ohren als Bestandtheile der Kroninsignien und Reichskleinodien feiert; bis das windbewegliche Schreibrohr sogar jeden König mit den menschlichsten Ohren zum Midas preist, bloss weil diese seinem Lobpreise geneigt und gierig lauschen.

Monti's schriftstellerisches Dichterleben kommt aus dieser schwankenden Windbeweglichkeit des phrygischen Schilfrohrs nicht heraus. Sein berühmtestes Poem auf den Tod des in Rom wegen revolutionärer Propaganda am 13. Januar 1793 vom Pöbel ermordeten französischen Legationssecretairs Hugues (Ugo) de

---

1) Im Palast des spanischen Gesandten Azzarra. — 2) Geschichte von Italien vom Jahre 1815 bis 1850. 1867. I. S. 248.

Basseville, unter dem Titel ‚Bassvilliana' gedichtet, sprüht Dante's Infernofeuer in Terzinen gegen die französische Revolution, gegen Frankreich, gegen Paris aus, das für ihn Dante's „qualenvolle Stadt des Dite" ist, wohin ein Engel den Geist des ermordeten Basseville, nachdem dieser im Sterben seine Sünden bereut hatte, führt, um daselbst, zu seiner Busse, alle Schauderthaten der Revolution mit anzusehen, deren Grundsätze der Ermordete hatte verbreiten helfen. Wie am Eingang von Dante's Inferno, lagen vor den Thoren von Paris allerlei scheussliche Dämonen und schattenhafte Ungethüme: „das Weinen, die Sorgen, die Tollwuth, der Mangel, die Trägheit" u. s. w.[1]) Der unselige Ugon (misero Ugon), der ermordete Basseville, schaut der Hinrichtung Ludwig's XVI. zu, des „besten, grössten der Könige, der hingeschleppt wird, um wie ein unschuldig Lamm unter hungrigen Wölfen, auf dem Lager der Räuber und Mörder zu sterben." Bei dem Anblick vergiesst die Sonne vor Herzleid Thränen, im Zweifel, ob sie ihre Wagenräder nicht von diesem Theben (Paris) wegwenden solle, das an Gräuel das alte Thebä besiegt hat.[2]) Die Königsmörder: Damiens, Ankerström, Ravaillac, führen als scheussliche Höllenbüttel den ‚Sire Capeto' auf's Schaffot. Da stürzt ein Schatten mit Jammergeschrei aus dem Haufen der um die Seele des enthaupteten Königs versammelten seligen Geister, wirft sich dem Geiste des Königs zu Füssen, und giebt sich als Ugo Basseville zu erkennen, der einst „von der französischen Freiheit ausgesandt ward, um am Tiber-

---

1) Sul primo entrar della città dolente
Stanno il Pianto, le Cure, e la Follía
Che salta e nulla vede e nulla sente.
Evvi il turpe Bisogno, e la restía
Inerzia colle man sotto le ascelle,
L'uno all' altra appoggiati in su la via. Canto II.

2) E il tuo buon Rege, il Re più grande, in atto
D'agno innocente fra digiuni lupi,
Sul letto de' ladroni a morir tratto . . . .
Ma piangea il Sole di gramaglia cinto,
E stava in forse di voltar le rote
Da questa Tebe, che l'antica ha vinto . . . C. II.

strom die verruchten Funken zu schüren".[1] Das Gespräch zwischen dem Geiste des enthaupteten Königs und des erstochenen Legationssecretärs, der seinen Tod erzählt, leitet den dritten Gesang ein. Der königliche Schatten schliesst die Seele des Legationssecretärs, nach vernommener Erzählung, in seine Arme und entschwebt, von Glorien umgeben, ins Paradies. Unten aber in der Hölle, in Paris, versammelt sich eine Schaar der gräulichsten Larven um den blutigen Rumpf des Königs; an ihrer Spitze: der gottlose und boshafte Philosophant von Ferney (Voltaire), jetzt unter den Todten ein Rabe, der einst unter den Lebenden ein dichtender Schwan war.[2] Ihm folgte Diderot, Helvetius, J. J. Rousseau, d'Alembert, kurz sämmtliche Encyklopädisten und Höllenväter der Revolution, deren Erzvater Peter Bayle vorauf, zuletzt der Auswurf der ganzen Höllensippschaft, der Baron Holbach, mit wildzerzaustem Haar, ein zweiter Capaneus, der den Blitz des Ewigen trotzig herausforderte, gedeckt von dem Schilde eines grossen Aberwitzes: des „Systems der Natur."[3]

Mit dem vierten Canto bricht die Vision oder „Cantica" ab, wie Note 52 angiebt: wegen der sich überstürzenden Ereignisse; in die Geschichtssprache übersetzt: wegen der auf Rom anrückenden siegreichen Regimenter der französischen Republik. Wenn die Entrüstung eine Muse ist (facit indignatio versus), so ist die Angst eine noch mächtigere, zu Gesängen begeisternde Göttin, die dem Dichter unwillkürlich entströmen, als Palinodie, wie die des Stesichoros oder die des Bileam. Monti's Gedichte, ‚La Superstizione', ‚Il Pericolo' und ‚Il Fanatismo' straften die Bassvilliana Lügen; sangen den von Monti gefeierten Papst Pius VI. in den Höllenpfuhl, und fluchten den in der Bassvilliana zum heiligen Martyrer verklärten und gekrönten Ludwig XVI.

---

1) Della francese libertà mandato
Sul Tebro a suscitar le sue scintille. C. III.

2) E costui di Ferney l'empio e maligno
Filosofante, ch' or tra' morti è corbo
E fu tra' vivi poetando un cigno.

3) E ne sfidò la folgore suprema,
Secondo Capaneo, sotto lo scudo
D'un gran delirio ch'ei chiamà sistema....

aus dem Paradiese der Seligen als grausamen Tyrannen hinunter in die tiefste Hölle. Ein bewundertes Sonett auf die revolutionäre Freiheit erwarb ihm die Gunst des Directoriums. Monti las das Sonett bei Giov. Paradisi vor, in Gegenwart von Buonaparte, der den Dichter für eines der grössten Talente Italiens erklärte; jedenfalls eines der schwankendsten Schilfrohre, die, je nach dem Windhauch, bald als spanische Röhrchen alte Krönungsgarderoben ausklopfen; bald in der Hand gegeisselter und dorngekrönter Heilande als Binsen-Scepter prangen, und aus Einem Athem dem rumpflosen Königshaupte, das sie eben mit einem Heiligenscheine krönten, jenes Midasgeheimniss zurufen. Ein Windzug: und sie legen sich wieder auf die Königsseite, wie Monti in dem Gedichte „Musogonia“ (die Entstehung der Musen) in 73 Ottaven, worin Giove's glorreiches Königthum mit allen monarchischen Attributen verherrlicht wird (St. 69 f.). Das schrieb Monti als Commissär der Republik in der „Provinz des Rubicon“. Bald darauf wirft er sich wieder, vom Angstwinde bestrichen, auf die republicanische Seite, und pfeift als revolutionäres Rohr die Carmagnola. Auf der Flucht vor den Russen (1799) stimmte er ein Sonett zum Ruhme des tollen Suwarow an, der sattellos im blossen Hemde seinen Truppen voraufritt, den Leibstuhl hinter sich auf des Pferdes Kruppe. In dem Verherrlichungssonett zum Ruhme des tartarischen Verwüsters seines Vaterlandes fordert der italienische Barde nebenbei auch die Legitimität auf, „die gottlosen Horden zu verjagen und Italien ehrlich zu machen“. Nach der Schlacht von Marengo aus seinem Exil in der Nähe von Chambery nach Mailand zurückgekehrt, veröffentlichte Monti seine Tragödie Cajo Gracco, die wir als seine bedeutendste Schöpfung werden kennen lernen, die episirenden Poeme nicht ausgenommen, deren schattenhafte Phantastik, bei allem Glanz der Töne und des Styls, sie der Gattung der Fata-Morgana-Poesie zuweist, wohin die Mehrzahl der berühmtesten episch-lyrischen Dichtuugen aus den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts gehören; die glänzendsten, die von Lord Byron, an der Spitze. In diese Klasse der schattenhaften Phantastik und Fata-Morgana-Poesie, als Luftspiegelbilder der Tagesereignisse und Zeitgeschichte, fällt auch Monti's unter seinen Dichtungen dieses Schlages vielleicht vorzüglichstes Poem:

Mascheroniana. So benannt von seinem Freunde und Fluchtgenossen, dem Dichter und Mathematiker Mascheroni, der 1800 in Frankreich starb. Zum Inferno der Bassviliana bildet die Mascheroniana gleichsam das „Paradiso“, denn es schildert die Wanderung der Seele seines Freundes und Russenflüchtlings Mascheroni durch die himmlischen Fluren. Die verklärte Flüchtlingsseele lehnt die schmeichelhaftesten Einladungen jedes der Himmelssterne ab: ihren bleibenden Wohnsitz auf je einem derselben zu nehmen. Mascheroni's Seele wählt den Stern zu seiner Niederlassung, wo Parini weilt: der Dichter-Patriarch für Italiens Poeten im letzten Viertel des 18. und in dem ersten des 19. Jahrh., wie Goethe für uns Deutsche. Gespräche zwischen den seligen Schatten bilden den Inhalt der Gesänge. Im ersten Gesang entwirft Parini's verklärter Geist eine klägliche Schilderung von der cisalpinischen Republik. Darauf entrollt ihm der selige Geist Mascheroni's ein Bild von Buonaparte's Siegen und der Rückkehr der Franzosen nach Italien. Eine Schaar paradiesischer Schatten lauscht den Erzählungen der verklärten Dichter- und Mathematiker-Seele, einstimmend in ihre Klagen über eine Freiheit, die ganze Völker für vogelfrei erklärt und Dichter und Mathematiker zu Flüchtlingswild beizt, um die Wette gehetzt von Franzosen, Oesterreichern und Russen. Der dritte Gesang zeichnet ein trostloses Bild von den Zuständen der Lombardei. Der vierte und fünfte strotzen so voll Zeitenleid, geschildert von Seelen und Schatten, dass der Dichter, der leibhafte Monti, der aber gleichwohl vor seinem eigenen Schilfrohr-Schatten zitterte und bebte, mit Veröffentlichung der beiden letzten Gesänge zurückhielt, die daher auch erst 1831 erschienen. Dieses monotone, ewig wiederkehrende Schattenspiel von Seelen und seligen Geistern mit der Zauberlaterne eines landstreichenden Marktgauklers; dieser schaale Bodensatz und caput mortuum von Dante's „göttlicher Komödie“, dieser gespenstische Nachspuk von Young's Nachtgedanken und Ossian's Wolkenahnengeisterseelen — dürfen solche Schemendichtungen um desswillen für musterwürdige Poesie gelten, weil unter diesen Nebelkappen und Masken die trappenden Füsse der Tages-Statisten hervorgucken?

Während Monti mit der einen Hand dämonologische Satiren auf die französische Revolution und Republik schrieb, schrieb er

mit der anderen Hand, auf Bestellung des Pariser Directoriums, eine Hymne und Cantate zur Feier der Schlacht bei Marengo. Von da ab zeigte das Schilfrohr eine gewisse Beharrlichkeit im Schwanken, Neigen und Beugen; es fasste Wurzel in Buonaparte's Glück und Macht, und beugte und neigte und bückte sich ausschliesslich vor ihm. Dafür sass aber auch der Rohrdichter auf dem Lehrstuhl zu Pavia als Professor der Literatur im Rohr, und schnitt sich die Pfeifen für den königlich italienischen Hofpoeten und Historiographen, wozu er drei Jahre später von Buonaparte, König von Italien, ernannt ward. Und wie blies er, dieser Schilf- und Allerweltspan in Einer Person, wie blies er auf seiner aus sich selbst geschnittenen Waldpfeife, seinen Bardo della Selva nera[1]) (der Barde vom Schwarzwald), modulirend in allen Tönen und Weisen seines Helden Grossthaten und Siege über Oesterreicher und Russen! Wie schmelzend pfiff er die Expedition nach Aegypten bis zum 18. Brumaire (2. December, der dynastische Staatsstreichtag der Napoleoniden)! Bezüglich dieses Poems schrieb Monti an Cesarotti: „Ich schlage jetzt die pindarische Saite für den Kaiser Napoleon. Die Regierung hat es mir so befohlen und ich muss gehorchen. Gott gebe, dass die Liebe zum Vaterlande mich nicht zu unmässiger Freiheit der Gedanken verleite, und dass ich dem Helden die gebührende Ehre gebe, ohne einen Verrath gegen die Bürgerpflicht zu begehen. Ich gehe einen Weg, wo der Wunsch der Nation nicht sehr mit der Politik übereinstimmt, und ich fürchte, mich in's Verderben zu stürzen. Der heilige Apollo stehe mir bei". Der heilige Apollo war es ja eben, der über die allerhöchsten Ohren des Königs von Phrygien in der phrygischen Freiheitsmütze das bewusste Schilfrohr als Gras wachsen liess. Wie hell liess dann der Schilfpfeifer in der Cantate: „La Visione" sein Jubellied zur Feier von Napoleon's Krönung zum Könige von Italien erklingen! Und wie musste Dante, den das Rohr aus dem Grabe pfiff, um das Glück Italiens unter Napoleon's eiserner Krone, eiserner Faust und eisernem Fusse zu preisen, wie musste auch noch Dante zu der Pfeife des Hofpoeten und Historiographen tanzen, der sich bei dieser Gelegenheit zum Chevalier de la Legion d'honneur und

1) Davon erschienen 1806 sechs Gesänge.

der eisernen Krone pfiff! Hui der schnalzenden Triller, als der Pfeifer die Cantate auf die Schlacht bei Jena fistulirte: „La Spada di Federigo“ (Friedrichs Schwert); flötend: wie der Schatten Friedrichs seinen Degen dem französischen Helden vergebens abkämpft! Nicht aber ahnend, dass dieser Degen über ein Kurzes den Helden des Allerweltpfeifers würde flöten gehen heissen. Welche epithalamischen Lieder blies dieselbe Rohrpfeife nicht zur Vermählungsfeier Napoleon's mit Maria Luise! [1]) Welche Königs-Wiegenlieder nicht zur Geburt des Königs von Rom! [2]) Nun aber mit einer kaum merklichen Haucheswendung das Ritornell auf der Rohrpfeife! Die Cantate „Il mistico Omaggio“ (die mystische Huldigung), als Erzherzog Rainer den Huldigungseid der Lombardei abnahm, gepfiffen im Teatro alla Scala zu Mailand! Dann 1816 der bis an die Sterne schallende Jubelpfiff: die Cantate: „Il ritorno d'Astrea“ [3]) (Asträa's Rückkehr) zur Feier der Ankunft des Kaisers und der Kaiserin von Oesterreich! Die dramatisirte Hymne „L'Invito a Pallade“ (Die Einladung an Pallas) gar nicht mitgezählt; gedichtet und gepfiffen 1819 bei der zweiten Reise des Kaisers Franz durch seine lombardischen Provinzen.

Hielt es etwa der Festrohrpfeifer jedes Siegesfürsten mit seinem Herrgott anders? Er, der Uebergangspoet, nicht nur als Grenzdichter zweier Jahrhunderte — Uebergangspoet auch als Ueberläuferpoet von einer Regierungsform zur andern, einer politischen Ueberzeugung zur andern, einem Gewalthaber und Ordensverleiher zum andern, Er, Vincenzo Monti, der sein lebelang die Gottesbegriffe und sittlichen Grundsätze derselben Encyklopädisten getheilt hatte, deren Larven er um den Rumpf des geköpften Louis XVI. in seiner „Bassvilliana“, wie wir sahen, einen gotteslästerlichen Reigen schlingen liess — derselbe Monti schmiegt

---

1) Ierogamia (Hierogamia) di Creta. 1810. — 2) Api Panacridi (die auf allen Blumenkronen umherflatternde Biene). πανακρίς braucht Kallimachos als Beiwort für die Biene. Der Dichter der Api Panacridi war selbst ein solcher Panakris. — 3) Il Ritorno d'Astrea, Azione drammatica posta in musica dal maestro Giuseppe Weigl ed eseguitasi nel E. R. Teatro alla scala in Milano la sera del VI. Gennajo MDCCCXVI alla Presenza Delle LL. MM. II. RR. L'Imperatore e Re L'Imperatrice e Regina.

sich unter die Füsse eines Barfüsslers von Monza und ächzt Pater peccavi, und thut öffentlich Busse, sich zu den strengsten Grundsätzen der katholischen Kirche bekennend, und stirbt unter dem Weihwedel, 74 Jahre alt, am 13. Oct. 1826 zu Mailand, seinen wandelbaren Geist in Form eines rechtgläubigen Widerrufs aufgebend, in Wahrheit also in vollkommener Uebereinstimmung mit sich selbst.

Diesen Einklang bezeugen auch Monti's literarische Fehden, bis an sein Lebensende. Zu spanischen Röhrchen werden ja eben nur Schilfrohre geschnitten, so gut wie zu Pfeifen für Königs-, Hochzeits- und Geburtsfeste. Als ein solches spanisches Schilfrohr hörten wir ihn in jüngern Jahren auf dem Rücken seiner arkadischen Genossen idyllisch pfeifen. Seiner naturwüchsigen Eigenart gemäss, stieg er am eifrigsten seinen besten Freunden, die er eben nur als Hirtenflöte besungen hatte, aufs Dach, um es zu berohren: dem Cesarotti z. B., der ihm mit rührender Pietät huldigte, und dessen Verherrlichungen er die Tragweite seines Ruhmes mit zu danken hatte. Und wie berohrte er seinen gelehrten Busenfreund Francesco Torti, mit dem er Briefe gewechselt hatte, so voll sich gegenseitig überbietender Lobesschmeicheleien, wie der zärtliche Wettstreitgesang in einer Ekloge zwischen den Schäfern Corydon und Tityrus! Welche Flötenconcerte Monti auf den Rücken seiner Nebenbuhler und Gegner gab, davon wissen die Stabreime zu erzählen, die sein Haberrohr dem Improvisator und Lobsinger Napoleon's, dem Dichter Franc. Gianni[1]) aufmaass, späterhin dem Dichter Angelo Mazza.[2])

---

1) Schneider seines Handwerks, las Tasso und Ariosto während er Hosen nähte und schüttelte Stegreifverse aus den Rockärmeln. Seine Verse waren so sauber gearbeitet wie seine Nähte. Durch sein Poem La Maga d'Endor (die Hexe von Endor) machte er sich einen Ruf als Dichter. In seinen Sonetten auf den „Tod des Judas" (sulla Morte di Giuda) trat der Schneider-Poet gegen Monti in die Schranken, der ihn besiegte, und mit dem Marsyas-Messer die abgetrennte Haut zu Schneider-Maassen zerschnitt. Gianni war 1760 in der Romagna geb. Sein Todesjahr ist unbekannt. Eine Sammlung seiner Poesien (Raccolta delle Poesie di Franc. Gianni) erschien Mailand 1807. — 2) geb. Parma 1741; daselbst gest. 1817. Berühmt ist seine Canzone: L'Aura Armonica: „Die harmonische Luft". Er erhob sich zu pindarischen Flügen, aber nach Art

Als Rohrsperling schlug er wie eine Nachtigall, und als Nachtigall trommelte er wie bei Wetterveränderungen die Rohrdommel, und wirbelte mit der Rohrdrossel um die Wette, genannt Sumpfnachtigall. Seinen Jugendgespielen, Ugo Foscolo, schlug er gar die Schalmey um die Ohren, die er sonst mit den einschmeichelndsten Klängen entzückt hatte. Diese palinodischen Backpfeifen bekamen aber der Schalmey übel. Denn Foscolo fasste sie mit kräftigem Griff und zerbrach sie schweigend in Stücke. Es kostete dem polemischen Backpfeifer viel Wachs, um sein Blaserohr wieder zusammenzukleben. Seinen erbittertsten Kampf aber, wozu er sämmtliche Pfeifen in Ein Rohrbündel gleichsam zusammenfasste, focht Monti gegen die Crusca, die berufene Kleien-Akademie zu Florenz. War es aus Eifersucht, weil deren Mitglieder bei der napoleonischen Preisvertheilung 1810 vorzugsweise bedacht worden; war es aus verletzter Eitelkeit, weil er von jener Akademie nicht aufgefordert wurde, an der Umarbeitung des Crusca-Wörterbuches Theil zu nehmen, genug, der Kampf entbrannte zu einem, wenn nicht dreissigjährigen, so doch zwanzigjährigen Kriege, da er bis zu Monti's Tode aufs heftigste fortgesetzt ward. Monti's, im Verein mit seinem Schwiegersohn, dem berühmten Literator, Conte Giulio Perticari, 1817 herausgegebene Schrift: Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca [1]), enthält die Annalen gleichsam jener, von Seiten Monti's im Zwecke einer Renaissance des Dante ausgefochtenen, in Rücksicht dessen also für die italienische Literatur heilsamen Kämpfe. [2])

---

der Trappen, die erst eine Strecke mit ausgespreizten Flügeln laufen müssen, um sich emporzuschwingen. — 1) Vorschlag zu einigen Verbesserungen und Zusätzen zum Wörterbuch der Crusca. — 2) In der uns vorliegenden Ausgabe von Monti's Werken (Opere varie del cavaliere Vincenzo Monti. Milano 1827 in 8 Bändchen) umfasst t. VII u. VIII die Dialoghi del Cav. V. Monti, deren erste III aus der Zeitschrift „Il Poligrafo", IV bis XII aus der Proposta genommen sind. t. VIII bildet der Dialogo in cinque Pane (Dialog in fünf Pausen): I Poeti dei primi secoli della lingua italiana (Die Poeten der ersten Jahrhunderte der italienischen Sprache. Personen des Dialogs sind: Apollo, Mercurio, La Critica, I Poeti del Dugento (Dichter des XII. Jahrh.), Fra Guittone, Guido Guinicelli, Dante, Fazio degli Uberti,

Das Eine nur vergassen die Herren vom Rohre immer wieder, dass zu einer Wiedererweckung der Literatur durch und aus Dante das tiefste Studium seiner Geistesart und seiner Kunst, das begeistertste Nach- und Hineinleben, ja eine noch so nahe Geistesverwandtschaft mit Dante's Genie nichts hilft, wenn diese Verwandtschaft nicht auch auf dem Felsgrunde einer Individualität, einer dichterischer Persönlichkeit, eines Charakters wie Dante ruht. Nur ein Hercules eben kann die Weltkugel, auch die der poetischen Welt, von den Schultern eines Atlas auf die seinigen herübernehmen und tragen. Wie käme ein Schilfrohr aber zu solchem Nacken, solchen Schultern, solchem Rücken? Die Schilfrohre aller Wiesensümpfe zusammengenommen sind der Last nicht gewachsen. „Dante ingentilito" ein „verniedlichter Dante" so hiess den Römern unser Vincenzo Monti. Ein verniedlichter Dante! Mons Atlas, der waldumfinsterte, auf den Monti, auf den Bettelstab von Monti's lieblichem Flötenrohr, heruntergekommen, und mit einem „kleinen Verdruss" als Weltkugel auf der Schulter! —

Monti's Vielseitigkeit entsprang ebenfalls aus seiner charakterlosen Beweglichkeit und Allanschmiegung. Ohne ein Wort griechisch zu verstehen, lieferte er eine Uebersetzung der Ilias in versi sciolti [1]), die als ein classisches Meisterstück bewundert

---

L'Ariosto, Il Poliziano, Monsignor Bottari, Giuseppe Baretti, Giulio Perticari, La Proposta (die personificirte Streitschrift), Il gran Frullone, Mandatario di diversi Accademici della Crusca (der grosse Beutelkasten, Abgeordneter verschiedener Akademiker der Crusca). Auf nähere Angaben können wir uns hier nicht einlassen, und bemerken nur im Allgemeinen, dass diese Dialoge mit grossem polemischen Talente behandelt sind, und zuweilen in Feinheit, Schärfe und ironischem Spott an Lucian's Gespräche erinnern. Hier hat das Schilfrohr, wie jenes Riedgras in einer Fabel des Bidpai den Eichbaum, die gewaltige Buche des kolossalen Wörterbuchs an ihren Wurzeln durchsägt und in den Staub geworfen. — 1) Opere I. II. Acht Jahre nach Monti's Iliade (erste Ausg. Brescia 1810) erschien eine Uebersetzung in ottava rima von Lorenzo Macini. Fir. 1818, die als beste unter den in Ottaven übersetzten gerühmt wird (Bibl. Ital. vol. XIV. p. 343 f.). Uebrigens hatte auch Monti den ersten Gesang der Iliade als Versuch in Ottaven übersetzt. Zuerst abgedruckt in der Biblioteca Ital. t. 36. Opere III. Saggio di Trad. in Ottava rima dell Iliade.

wird, die Cesarotti's einst berühmte Ilias-Uebersetzung antiquirte und die selbst Foscolo's, eines geborenen Griechen und Poeten, begonnene Ilias-Uebertragung lahmlegte, und zum Fragment versteinerte. Nicht minder gepriesen wird Monti's Uebersetzung von 5 Satiren des Persius, theils in terza rima, theils in versi sciolti [1]) mit gelehrten Anmerkungen verziert. Im Wetteifer mit Andrea Maffei übersetzte Monti Episoden aus Ladislaus Pyrker's Epos: Tunisiade. [2]) Sogar an Russischen Fabeln [3]) versuchte der πολύτροπος seine Vielgewandtheit, an Farbenwechsel ein sceleratus Proteus, ein Meerpolyp, der sich bekanntlich wie ein Handschuh umkehren lässt, und während des Umkehrens die Farbe wechselt.

Dass doch nur Monti diese schätzbare Eigenschaft, diese Vielfarbigkeit, diese Abwechselung in Tinten und Tönen, auch auf seine Dichtungen, insbesondere auf seine Tragödien, und namentlich auf seine erste, ihrer Zeit von ganz Italien als Meisterwerk bewunderte Tragödie

Aristodemo,

hätte übertragen wollen! Kaum aber möchte Italien eine zweite Tragödie aufzeigen, die es an Monotonie, an düsterer Einfarbigkeit, mit Monti's Aristodemo aufnähme. Um diese so vollständig wie möglich zu erreichen, malte er den letzten Verzweiflungsmonolog des Aristodemo seines Vorgängers, Conte Dottori [4]), zu seinem fünfactigen Aristodemo aus, schwarz wie das Grab der vom Messenischen Jephtha ermordeten Tochter Dirce, das denn auch die stehende Scene vorstellt. Den Aristodemo, den Dottori in jenem einzigen Monolog von den Furien des Tochtermordes peitschen lässt, hetzt Monti durch das ganze Stück, dessen fünf Acte fünf solcher Monologe scheinen. Dagegen flicht Monti alles das, was bei Dottori Handlung ist, als Erzählung ein. Sein Aristodemo ist demnach nur Dottori's Aristodemo ohne Handlung; oder diese eingesargt als todte Erzählung in den

1) Opere t. V. — 2) Matilde e Toledo. Episodio tratto dal poema eroico La Tunisiade. Opere III. — 3) Favole Russe. Op. III. — 4) Gesch. d. Dram. VI, 1. S. 1 ff. Atto V. Sc. 7.

Katastrophenmonolog von Dottori's Aristodemo. Nur eine einzige von Dottori gleich als Todte eingeführte Person, die Leiche von seines Aristodemo zweiter Tochter, Arena, diese Leiche hat Monti als Argía auferweckt und lässt sie unter dem Namen Cesíra im Palaste ihres Vaters zu Messene, unerkannt und ihr selber unbewusst, als dessen Incognito-Tochter umherwandeln, während König Aristodemo, von ungemerkten Vaterahnungen mächtig an das Herz der unerkannten, von unbegriffenen Kindesgefühlen gleichfalls erregten Tochter hingedrängt, aber immer wieder von dem fürchterlichen Grabesgespenst seiner geschlachteten Tochter, Dirce, emporgeschreckt und in einer rastlosen Entsetzensflucht umhergejagt wird, bis er am Grabmal der ermordeten Tochter seiner Verzweiflungsangst vor dem verfolgenden Gespenste durch Selbstmord ein Ende setzt, um hier erst sterbend und verblutend in der Cesíra seine zweite todtgeglaubte Tochter, Argía, zu erkennen. Aristodemo wird also zwischen zwei Tochter-Gespenstern hin und her gehetzt: Ein spukhaftes, von bewusstlosen Ahnungen mit ihm abgehaltenes Treibjagen in die Arme einer für ihn todten Tochter; und hinweggehetzt von deren bewusstlos kindlichem Busen an die von ihm zerfleischte Brust seiner älteren Tochter, die ihm die gespenstisch klaffende Wunde entgegenreckt.

Wie bringt nun Monti Dottori's auf der Flucht nach Sparta bei einem Ueberfall durch einen Pfeil getödtete zweite Tochter, Arena [1]), als wiedererweckte Cesíra in den Palast ihres Vaters Aristodemo nach Messene? Darüber giebt gleich in der ersten Scene der Spartaner Palamede dem Lisandro Auskunft, der als Friedensbevollmächtigter Sparta's am Hofe des Aristodemo auftritt, und als solcher dem kriegsgefangenen Palamede die Freiheit und die Rückkehr nach Sparta vermittelt; zugleich mit der ebenfalls als Kriegsgefangene am Messenischen Hofe weilenden [2]) Cesíra, der „schönen Tochter des Taltibio". Wer ist Taltibio? Ein greiser Bürger in Sparta. Wie wurde, fragt der Leser,

---

1) Gesch. d. Dr. a. a. O.

2) Sai che Cesíra,
Leggiadra figlia di Taltibio, anch' essa
Prigionera quì vive.

Aristodemo's zweite Tochter, Argía, jenes Taltibio Tochter, Cesíra? Hierüber giebt Lisandro dem Palamede, aber erst Eingangs des zweiten Actes, Aufschluss; für jetzt muss Palamede, zur Exposition des ersten Acts, vorläufig mit der Mittheilung vorlieb nehmen, dass Lisandro es war, der am Flusse Ladon den Euméo, einen alten Diener des Aristodemo, aus einem Hinterhalte überfiel, als Euméo, auf dem Wege nach Argos sich befand, wohin er Aristodemo's fünfjähriges Töchterlein, die kleine Argía, im Auftrage ihres Vaters, vor den Kriegsgefahren in Sicherheit bringen sollte. Palamede weiss nur, dass bei diesem Ueberfalle die kleine Argía verschwand, und von Aristodemo als todt beweint ward. Lisandro lässt fürs erste den Landsmann bei diesem Glauben, vernimmt von ihm den räthselhaften Seelenzustand des Königs Aristodemo, von welchem Palamede eine Schilderung entwirft, und kündet der inzwischen hinzugetretenen Cesíra an, dass sie ihr Vater, der greise Taltibio, mit Sehnsucht erwarte daheim in Sparta. Ihr Herz fliesst über von Dankgefühlen für die liebevolle grossmüthige Behandlung, die sie vom König von Messene erfahren, dessen geheimnissvoller Trübsinn und Versunkenheit in Gram und Trauer das einzige Schmerzliche war, was ihr die Gefangenschaft verleidet habe.

Das Geheimniss seiner Seelentrauer enthüllt Aristodemo selbst dem Gonippo, seinem treuen Diener, der früher als Vertrauter im Dienste der französischen Tragödie gestanden. Diesem entdeckt er den geheimen Beweggrund seiner unheilbaren Schwermuth; welches Geheimniss nur die kurze Chronik ist der breit und offen dargelegten Vorgänge in Dottori's Aristodemo, mit der Modification, dass hier, bei Monti, die Abschlachtung der Tochter aus Machtgier und Verlangen nach dem Königspurpur geschah, nicht aus Vaterlandsliebe, und nicht auf Antrieb irgend eines solchen edlern Beweggrundes. Mit der Schattirung ferner, dass die Abschlachtung der Tochter nicht öffentlich vor dem Volke, als grosse heilige Opferhandlung zum Besten des Landes, stattfand; sondern privatim, zwischen den vier Pfählen und im Zorne, ob der angeblichen, vom Bräutigam vorgewandten Schwangerschaft der Tochter, von deren Ungrund sich auch Monti's Aristodemo, wie der des Pausanias und Dottori's, Monti's aber unter vier Augen mit der ermordeten Tochter,

durch nachträgliches Aufschlitzen des Leibes überzeugt hatte. Ist diese Abweichung von der geschichtlichen Quelle und von der Tragödie des Vorgängers, dieses gänzliche Ausmerzen jeglichen heroisch-patriotischen Antriebes eine Verbesserung, ein Fortschritt in dramatischer Motivirungskunst? Oder müssten wir nicht vielmehr eine solche Retouche als die Bestialisirung eines selbst bei antikheroischer Behandlung abstossenden tragischen Motives brandmarken? Und müssten wir nicht auch schweren Zweifel gegen die psychologische Wahrscheinlichkeit einer solchen bis zum Schwachsinn und Verzweiflungsselbstmord geänstigten Gespensterfurcht aus Gewissensqual, und infolge eines kannibalischen Verbrechens erheben? Ist es psychologisch denkbar, dass ein Aristodemo, der halb aus berechnendem Ehrgeiz, halb in Zornwuth ob der Vereitelung seiner Ehrsucht, den Leib seiner Tochter so viehisch, so tigergrimmig zerfleischt, dass ein solcher unnatürlicher Vater von Schwermuth und Jammerreue sich am Grabe seines Schlachtopfers, aus Angst vor dessen Grabgespenst, tödten könne? Das Verbrechen eines indischen Thugg, und die Reue eines sentimentalen Romantikers, eines Selbstmörders aus Werther's oder Rousseau's Schule! Den Widerspruch verschärft nur die unbewusst vaterselige Zärtlichkeit gegen die Incognito-Tochter; so rührend die Scenen an sich sein mögen. Die Vorzüge und Schönheiten in dieser Tragödie, die liebliche Gestalt der Cesíra und das, abgesehen von der unhaltbaren dramatischen Begründung, empfindungsvolle und gefühlte Pathos in dem Schmerzensausdruck des Aristodemo verkehren sich und entarten zu tiefen Schäden, zu giftigschmucken Blüthen, faulen Wurzeln entsprossen. Fast jede Scene, für sich betrachtet preisenswerth durch Styl, Form und selbst dramatischen Bau, nimmt, aufs Ganze bezogen und als Theilglied einer vongrundaus verfehlten Conception, die Eigenschaft der verwesenden Lilie an, die bekanntlich widerwärtiger riecht als Wanzenkraut und Stinkasant. Der Friedensabschluss zwischen König Aristodemo und Sparta's Bevollmächtigtem, Lisandro [1]), eine in politisch-staatsmännischer Haltung vorzügliche und musterwürdige Scene, bewegt sich so ganz ausserhalb der Stimmung dieser Tragödie,

1) II. sc. 7.

schlägt so gar keine Saite im Grundton derselben an, vergisst so vollständig jeder noch so leise anklingenden Beziehung auf Aristodemo's Seelenzustand und sein Verhältniss zu seinen zwei Töchtern, dass sie als Schlussscene des 2. Actes wie ein ausgegrabener Torso daliegt. Der dritte Act ist voll monotonen Klaggeheuls, angestimmt vom Leichenhuhn Aristodemo in Scenen mit seinem Vertrauten Gonippo, abwechselnd mit Scenen zwischen Aristodemo und Cesíra, worin die „Stimme der Natur“ tauben Ohren predigt. Der vierte Act hält die Abreise der Cesíra hin [1]), um noch ein ergebnissloses Begegnen mit König Aristodemo herbeizuführen, der sie beschwört, ihn seinem unseligen Geschicke zu überlassen, und zu ihrem greisen Vater Taltibio nach Sparta heimzukehren. Nebenbei ist der vierte Act nur da, um Raum zu lassen für die offene Frage: wesshalb spazieren die beiden Spartaner, Lisandro und Palamede, im Palaste zu Messene oder Itome müssig umher, und benutzen das angebliche Hinderniss der Abreise nicht wenigstens dazu, um Cesíra über ihr Verhältniss zu Aristodemo aufzuklären? Auf die offene Frage ertheilt das Briefchen, das Euméo der Cesíra von ihrem vermeinten, inzwischen verblichenen Vater, Taltibio, mitbringt, nur eine verkappte Antwort. Aus dem Briefchen erfährt Cesíra, dass Taltibio nur ihr liebevoller Pflegevater gewesen; dass Lisandro allein ihren wirklichen Vater kenne, den Namen aber wahrscheinlich verheimliche, weil er ihren Vater hasse, und sie verrathe.[2]) Cesíra erfährt also aus dem Briefchen, dass Taltibio nicht ihr Vater Kephisus. Euméo, dem sie als 5jähriges Mädchen entrissen worden, und der seitdem in einem spartanischen Thurm eingesperrt gewesen, erkennt sie auch nicht als Argía. Wie wird sich der vierte Act aus diesem Hanfe finden? Er steckte noch darin, wenn Palamede dem Lisandro nicht, vor Cesíra und Euméo, zu Leibe ginge:

---

1) Cesíra. Fu certo amico Dio che a Palamede
Mise in capo un inciampo alla partenza.

2) A te mai padre
Stato non sono che d'amor. Lisandro
Può sol nomarti il genitor tuo vero;
Ei lo conosce; e se l'occulta, è solo
Perchè l'odia in segreto e ti tradisce.

„Heraus mit der Sprache, Freund, oder ich verrathe Alles". [1]) Lisandro rückt denn mit der Sprache heraus und erklärt Cesíra sei Argía: Ein ächt spartanischer Bescheid. Die einzigen Figuren, die eine scheinbare Bewegung, eine Art von Vorgang und Handlung in die Tragödie bringen, die beiden Spartaner, sind vollkommen überflüssig, da selbst obige Auskunft über Cesíra nur einer reinen Gefälligkeit des Palamede gegen den vierten Act zu danken ist. Palamede nimmt denn auch von diesem mit dem befriedigten Bewusstsein Abschied, dass er als Ehrenmann von ihm scheide. [2]) Schon ist Cesíra beflügelten Schrittes unterweges, um sich in die Arme ihres Vaters zu stürzen und in Jubel sein Missgeschick zu verwandeln [3]); Niemand aber froher als der vierte Act, der aus der schwierigsten Klemme, der Anagnorisis, mit einem blauen Auge davon kommt und sich bei Zeiten drücken kann.

Wehe dir, du arme Grabeslilie, die du als scheintodte Tochter bisher im Sarge des Incognito begraben lagst, und nun am Grabmal deiner ältern, vom Vater zerfleischten Schwester, als Todtenblume erwachst, dich leidvoll neigend über die durch Selbstmord von Blut überströmte Vaterbrust, und dich schmiegend an das dolchzerrissene Herz, dem du Trost und Labsal zu bringen herbeieiltest, und dessen entquollene Tropfen von deinen hineingetauchten Wangen als blutige Zähren auf sein brechendes, dich nun erkennendes Auge niederthauen. Denn keine selbstgeweinte Thräne feuchtet in diesem verzweiflungsschauervollen Momente den fluch- und wuthstarren Blick des Vaters, der den innig, wie ein Lebensodem, ihm von deinem Munde zugehauchten Vaternamen auf deinen Lippen erbleichen macht durch trotzig-grimme, den Göttern und dem Geschick fluchende Abwehr.

---

1) Orsù favella, amico,
O tutto io stesso favellerò.

2) Partiamo,
Or vado volentier; che coll' amico
Non ho tradito l'onor mio, nè parto
Meco il rimorso d'un silenzio ingiusto.

3) Si voli al genitor; corriamgli in braccio,
In giubilo a congiar le sue sventure.

Arist. So denn
Erhalt' ich dich zurück? Erfüllt seh ich
Des Himmels Rache: nun fühl' ich des Todes
Vernichtung. O des Wiedersehns! O Tochter!
Grausame Wuth durchdringt den Busen mir,
Und der Moment zwingt mich, dass der Erkennung
Ich fluchen muss.

Arg. Ihr mitleidvollen Götter!
Oh, gebt mir wieder meinen Vater, oder
Lasst hier mit ihm mich sterben!

Arist. Thörin! hoffst du
Erbarmen von den Göttern? Dass es deren
Giebt, glaub' ich: mein Qual beweist's, doch sind es
Grausame Götter. Dahin, Tochter, hat
Mich ihre Barbarei gebracht!

Arg. O Himmel!
Erhöre mich, sieh meine Thränen, und
Vergieb den irren Lauten. O, mein Vater!
Nicht füge Frevel noch zu deinem Unglück,
Der Frevel grössten: den Verzweiflungsfluch.

Arist. Das einzige Gut, das mir geblieben. [1]) . . .

---

1) Arist. Io dunque
Ti racquisto così? Del ciel compita
Or veggo la vendetta: ora di morte
Sento lo strazio. Oh conoscenza! oh figlia!
Un atroce furor m' entra nel petto,
Ed il momento a maledir mi sforza
Che ti conosco.

Arg. Dei pietosi, ah, voi,
Rendetemi il mio padre, o quì con esso
Lasciatemi morir.

Arist. Stolta! qual sperì
Pietà dai numi? Essi vi son. Io credo,
E mel provano assai le mie sventure:
Ma son crudeli. A questo parte, o figlia
La lor barbarie mi costrinse.

Arg. Oh cielo!
M'ascolta, e vedi il mio pianto; perdono
Agl' insensati accenti. Oh, padre mio,
Non aggiunger delitti ai mali tuoi
Il maggior dei delitti, la bestemmia
De' disperati.

Arist. Il solo bene è questo
Che mi rimase.

So rast er seinen Geist aus mit einem letzten Visionsanfall:

Was will denn meine Tochter?
Zerfleischt' ich sie, so wein' ich noch um sie.
Genügt das ihrer Rache nicht? So komme
Sie doch heran. Ich selber will sie sprechen . .
Ha, schaut! Ihr Haar gereckte Stacheln; sternlos
Die Augenhöhlen. Wer riss ihr sie aus?
Und wesshalb strömt sie Blut aus Nas' und Mund?
Ach, werft auf's Andre einen Schleier; deckt sie
Mit einem Zipfel meines Königsmantels zu;
Brecht die mit ihrem Blut gefärbte Kron'
In Stücke, und die Ueberbleibsel streut
Sie mit dem Staub hin auf der Erde Throne,
Und sagt den Königen, dass mit Verbrechen
Zu theuer man die höchste Macht erkauft,
Und dass ich starb . . .

Gon. Welch Streben! — Er verschied.[1])

„Welch Sterben!" — welcher Versöhnungstod in einer Tragödie! musstest du als letztes Schmerzensbedauern rufen, guter Gonippo! Der Tod eines vor Gespensterfurcht in Krämpfen verendenden und Flüche schäumenden Epileptikers. Und eine solche Sühne wegen einer Blutschuld, die wir bloss erzählen hören und in deren Abscheulichkeit wir ebenfalls nur das verzerrte Schreckbild derselben zerrütteten Geistes- und Gemüthsschwäche eines alles ins Grässliche malenden Gespenstersehers erblicken können, welche ihn einem solchen Selbstmorde zutrieb. Ueberbietet nicht

---

1) Arist. Ebben, che vuol mia figlia?
S'io la svenai, la piansi ancor. Non basta
Per vendicarla? Oh, venga innanzi. Io stesso
Le parleró . . . Miratela: le chiome
San irte spine, e vôti ha gli occhi in fronte.
Chi glieli svelse? E perchè manda il sangue
Dalle peste narici? Oimè! Sul resto
Tirate un vel; copritela col lembo
Del mio manto regal; mettete in brani
Quella corona del suo sangue tinta,
E gli avanzi spargetene e la polve
Sui troni della terra, e dite ai regi,
Che mal si compra co' delitti il soglio,
E ch' io morii . . .

Gon. Qual morte Egli spirò.

ein derartiges Ende eines Tragödienhelden an Grausamkeit die Gräulverbrechen der Cinquecentisten-Tragödie, deren Frevel wir doch wenigstens sehen, und in deren noch so grauenhaftem Tode wir daher einen ursächlichen Zusammenhang, mithin auch eine Art von genugthuender Schuldbusse erkennen durften? Im Innersten voller Sünden und Missbegriffe mit Bezug auf Alles, was dramatische und tragische Kunst ist, täuscht und gleisst doch diese Compositionsweise durch Formgewandtheit, einschmeichelnde Affectsprache, ästhetische Decenz, und eine verständnissvollere Oekonomie in Scenenbau und Führung. Kernfaul aber in Beziehung auf wahrhafte Kunstmeisterschaft, tragische Poesie und Erhebung durch eine im Zermalmen verklärende Katharsis, verfällt sie um so entschiedener unserer Verdammniss, unter den erschwerenden Umständen zumal: dass jedes heroisch grossartige Schuldmotiv in diesem Aristodemo völlig ausgelöscht und ins abstract Sentimentale verpinselt erscheint; und dass selbst der Vorzug eines feinern, der germanischen, namentlich Shakspeare's Kunst abgelauschten Helldunkels im Schattiren der Affectmomente, — dass selbst dieser scheinbare Vorzug sich an der äusserlichsten Oberfläche hält, Lügen gestraft von der inneren Hohlheit, wie von dem Ascheninhalt der schmucke Glanz des Sodomapfels.

Den verfehltesten Versuch: ein Motiv, und noch dazu als Figur, dem Shakspeare zu entlehnen, zeigt Monti's zweite Tragödie:

Galeotto Manfredi,

Principe di Faenza.

Die Grundzüge entnahm Monti aus Machiavelli's florentinischen Geschichten (B. VIII). Hier wird aber nur berichtet, dass Galeotto Manfredi, Fürst von Faenza, von seiner Gemahlin, einer Tochter des Giovanni Bentivoglio, ermordet wurde, ohne nähere Angabe der Beweggründe zu dieser That. Monti nahm als natürlichsten Antrieb bei einer Frau die Eifersucht an, und baute darauf eine mattherzige Tragödie. Dem weiblichen Othello, Matilde Bentivoglio, stellte er in dem Höfling Zambrino einen Jago zur Seite, dem es gelingt, sich zur komischen Figur zu teufeln. Als Gegensatz zum bösen Princip, dem Zambrino, begleitet ein alter Hofmann und Ritter, Ubaldo degli Accarisi, den edlen jungen Fürsten Manfredi als guter Genius durch

das Stück. Natürlich verhalten sich die beiden Principe gegen einander wie Hund und Katze. Davon geben gleich die ersten Scenen eine Probe, wo der Hund die Katze zaust, bloss weil sie eine Katze. Gelegentlich einer neuen Steuerauflage, die Fürst Manfredi zur Berathung bringt, katzbalgen sich die beiden Principe. Zambrino: zu Gunsten der Auflage im Interesse der Krone; Ubaldo eifert dagegen, erklärt dieses Interesse für das von Zambrino, und trumpft der Höflingswirthschaft so tüchtig auf, dass der Fürst die treue alte Seele umarmt, dabei aber bittet, Ubaldo möchte den Zambrino, der sich verwirrt und betroffen entfernt hat, schonen. Nach dieser eben so wichtigen wie langweiligen Staatsverhandlung kommt Fürst Manfredi auf Matilde's Eifersucht zu sprechen, die nicht so ganz othellomässig ohne Grund und Ursache, obgleich vor der Hand noch eine Eifersucht aufs Gerathewohl hin, ohne bestimmten Gegenstand. Wogegen Fürst Manfredi allerdings über diesen Gegenstand im Klaren ist. Elisa heisst die heimlich Geliebte. Der ehrliche Ubaldo rathet dem Fürsten, diese Liebe auszureissen aus seinem Herzen. Dabei ginge mir, meint der Fürst, das Herz gleich mit in Stücke. Seine Leidenschaft entspross dem Mitleid, das ihm die mit Liebesverfolgungen vom Fürsten von Ferrara geängstigte Elisa einflösste, als sie Schutz an seinem Hofe suchte:

Sie war unglücklich,
War schön und weinte; ihr Gebaren, ach,
So lieblich und die Blicke so bescheiden . . .
Die Tugend, sie verführte mich, Ubaldo,
Sonst hätt' ich sie verabscheut. Jener holde,
Schamselig süsse Reiz besiegte mich,
Entzündend mir die Sinne [1]) . . .

Noch wisse Elisa nichts von seiner Leidenschaft. Der wackere Ubaldo führt dem jungen Fürsten die ihm doch so theuere

1) Era infelice,
Era bella e piangea. Poi sì gentile
D'Atti, e di sguardi sì modesta . . . Ubaldo,
La virtù mi sedusse: in altra guisa
Aborrita l'avrei. Quella divina
Dolce attrativa di pudor mi vinse,
E i sensi m' avvampò.

Gemahlin zu Gemüthe mit beredtsamer edler Eindringlichkeit. Kurz, der treugesinnte Ubaldo bietet Alles auf, was das einzige noch schlagfertige Glied eines alten schwachbeinigen guten Princips: die Zunge, nur aufzubieten vermag gegen ein noch besseres Princip: die Liebe. Fürst Manfredi erblickt Elisa, zum Glück mit der Fürstin Matilde, daherkommen und zieht sich zurück.

Die Fürstin klagt über Manfredi's Gleichgültigkeit gegen sie. Elisa, die den Fürsten heimlich liebt, ohne dessen Leidenschaft für sie zu ahnen, entschuldigt die scheinbare Gleichgültigkeit mit Regierungssorgen. Die Fürstin fürchtet einen andern Grund; freut sich, dass ihr Gemahl vor allen anderen Damen Elisa auszeichne aus Mitleid mit ihrem Schicksal, und hofft durch sie die Nebenbuhlerin zu erfahren.

Bewahr' mir Treu', und Rache soll uns werden.[1])

Die Situation ist seltsamer als natürlich. Warum soll Matilde schlechterdings keine Ahnung haben, dass Elisa diese Nebenbuhlerin seyn kann? Etwa desshalb nicht, dass Zambrino im zweiten Act durch Behorchen und Belauschen erwittern soll, wie der Hase läuft? Zunächst durch Behorchen eines Gesprächs zwischen Ubaldo und Elisa, die den biederherzigen alten guten Genius durch ein naives Geständniss ihrer seelenreinen Liebe so entzückt, dass er im Stillen die Leidenschaft des Fürsten entschuldigt. Dieser tritt hinzu. Zambrino schleicht davon, um alsbald mit Fürstin Matilde wieder herbeizuschleichen, und die Scene zwischen Manfredi und Elisa zu behorchen, worin Beide so unschuldig-matt wie möglich von Entsagung und Trennung turteln. Für eine Eifersuchtstigerin auf der Lauer genügt aber die mattherzigste Liebesscene, um hervorzustürzen und mit einer fürchterlichen Rachedrohung so ins Geschirr zu gehen, dass der zweite Act vor Schrecken den Vorhang fallen lässt.

Liess' es doch der dritte bei diesem Fall bewenden! Der aber zeigt uns Matilde zwischen dem bösen Genius, Zambrino, und dem guten, Ubaldo: jener hetzend, dieser versichernd, dass Matilde des Fürsten Herzblatt, obschon dessen Inhalt Elisa ist. Fürst Manfredi eilt herbei, um Ubaldo's Worte zu bestätigen:

---

1) Serbami fede e avrem vendetta.

O meine Gattin,
Inmitten meiner Irrungen, warst du
Doch meine Liebe stets.[1] . . .

Nun stürzt auch Elisa herbei und wirft sich der Fürstin zu Füssen, um Vergebung flehend. Fürstin Matilde schärft ihr noch ein wenig das Gewissen, meint aber: ihr Fehltritt sey getilgt, da sie bereue.[2] Birchpfeiferische Conflicte; Kaffeeschwestern-Tragik. Herzliche Umarmung von Gemahlin und Geliebten. Manfredi ruft: „O Wackere!“ [3]) und Ubaldo: „O Tapfere! . . . die herrlich schönen Seelen!“ [4]) Rechtschaffen abgeschmackte Seelen alle miteinander. Fort aus dem Hause müsse aber Elisa doch, betont Matilde, und heisst Elisa sich entfernen mit der mütterlichen Ermahnung: Nicht wieder thun!

Hier beginnt die Tragödie der Komödie ins Handwerk zu pfuschen. Zuerst kommt das böse Princip, Zambrino, und will, bis zu Thränen gerührt, mit dem guten, dem Ubaldo, Frieden und Freundschaft schliessen. Ubaldo kehrt dem bösen Princip den Rücken sammt Zubehör und geht ab. Dann gesellt sich ein Mitverschworener, Namens Rigo, zu Zambrino, um ihm zu verstehen zu geben, dass Verschwören ein misslich Ding. Dazu gehöre Courage, und die habe er mit der Muttermilch einzusaugen vergessen:

Ich zittre und gestehe dir, das Herz fällt
Mir in die Hosen.[5]

Zambrino erinnert Rigo, dass sein Vater als Opfer von Manfredi's Ehrgeiz gefallen. Mein Vater? entgegnet Rigo. Geschieht ihm schon recht; warum hat er alle Courage für sich behalten? Darin war's ein rechter Rabenvater. Der Rigo gefällt mir — denkt sich der dritte Act im Stillen —. Ich kann mich mit ihm

---

1) Ah sposa mia, che sempre
Nel mio stesso fallir fosti pur mia.

2) Spento è il tuo fallo se il rimorso è nato.

3) Ohe prode!

4) Oh valorosa! . . .
Son due bell' alme virtuose.

5) Mi smarrisco tel confesso e temo.

trösten: er ist noch jämmerlicher als ich bin, und verdient, dass ich mit ihm schliesse; Ehre, dem Ehre gebührt!

So weit hat doch Zambrino den Rigo in Schwung versetzt, dass derselbe ein Blatt Papier in Manfredi's Zimmer fallen lässt, das eine Warnung enthält betreffs der Elisa, deren Leben durch Matilde bedroht sey. Zambrino rechnet auf das bewährte, vom 4. Act schon im Aristodemo mit Erfolg versuchte Auskunftsmittel: eine Verzögerung der Abreise Elisa's; wie dort Cesíra's Abreise hingehalten wird. Elisa's verschobene Abreise wird Matilde's Eifersucht wieder anfachen, und dem Manfredi nicht weniger als Kopf und Kragen kosten. Doch wie, wenn Fürst Manfredi den Zettel sogleich der Fürstin vorzeigt, und der lächerlich dumme Anschlag zu Schanden wird? Was denn auch wirklich, unmittelbar nach einer Scene zwischen Matilde und Jago's talentlosem Nachstümperer, Zambrino[1]), erfolgt, der jenes Meisterstück Jago's, jenes allmähliche schlangenartige Umflechten und Umspinnen Othello's mit den Geiferfäden der Eifersucht, bei Matilde versucht, und jämmerlich verhunzt. Manfredi erscheint mit dem Zettel, zeigt ihn der Fürstin; Zambrino ruft in Parenthese: „Ich bin verloren"; Matilde aber hat Jago's von Zambrino verhunzte Meisterintrigue in solche Wuth versetzt, dass sie nichts hören noch sehen mag, und blindlings mit Drohflüchen gegen Manfredi davonstürmt. Wie schlau Jago's Verpfuscher seinen Anschlag gezettelt! Der ehrliche Ubaldo aber durchschaut das Buben-, richtiger Dummjungen-Stück und bezeichnet den Zambrino als Verräther. Manfredi, der, nach Fürstenart, ein tendre für Schufte hat, und je dümmer der Schuft, desto grösser das tendre — Manfredi nimmt für den unter dem Affen von „honest Jago" stehenden Zambrino Partei gegen den rechtschaffenen Ubaldo, der mit einem Weheruf über das Verderben des Hofwesens vom 4. Act Abschied nimmt, um in die vom Fürsten über ihn verhängte Verbannung zu ziehen.

Das Auskunftsmittel von Monti's vierten Acten: Die Pferde wieder auszuspannen und die Abfahrt wichtiger Personen aufzuschieben, macht sich unser fünfter Act gleichfalls zu Nutzen und lässt den Fürsten Manfredi durch einen zweiten zu dem

---

1) IV, 3.

Zwecke in Bereitschaft gehaltenen, rechtschaffenen Rathgeber, Odoardo, überreden, den wackern Ubaldo zurückzuhalten. Gleichzeitig verwendet sich der Rigó, dessen in die Strümpfe gefallenes Herz mit Hülfe Zambrino's wieder an der rechten Stelle sitzt, für den bewährten Nothbehelf der vierten Acte in Monti's Tragödien, in Absicht auf Elisa's, im Interesse der Schlusskatastrophe verlängertes Hierbleiben, zumal bei dem furchtbaren Nachtsturm, der die Katastrophe so ausserordentlicher Vorgänge, und Natur und Gemüth aufregender Schrecknisse einleitet. Zambrino wirft seine letzte die Fürstin zu wilder Wuth reizende Eifersuchtspetarde: die Scheidung vom Fürsten, die ihr bevorstehe, und Elisa als Fürstin von Faenza. „Komm!" rast Matilde. „Wohin?" fragt Zambrino. „Sie ermorden!" knirscht Matilde. Das konnte schon im ersten Act geschehen, da inzwischen nichts vorgefallen, was ihre Eifersuchtswuth bis zu Mord und Todtschlag hätte aufstacheln müssen, nichts als der Aufschub eben von Elisa's Abreise, und die Ankunft des fünften Actes. Manfredi — bemerkt Zambrino — sei jetzt gerade bei Elisa; er wisse es genau, denn er habe an der Thür gehorcht, worin er während der vorausgegangenen vier Acte eine besondere Uebung erlangte. Matilde brüllt wie eine hirkanische Tigerin und heult mit der rasenden Windsbraut draussen um die Wette.

Reiss auf, o Erde, deine Strudel:
Verschlinge die Ruchlosen in der Gluth
Buhlüpp'ger Schuld, und diese Mauern und
Die ganze Stadt! Steig auf, Verzehrerflamme,
Und tilge sie und mich, und alle, die
Der Ehe heil'ge Treu' zu brechen wagten.[1])

Beiseite hetzt Zambrino seinen Schutzdämon auf, das

---

1) Spalanca, o terra,
Le voragini tue: quegli empii inghiotti
Nel calor della colpa e queste mura
E l'intera città; sorga una fiamma
Che li divori, e me con essi, e quanti
Vi son perversi che la fede osare
Del talamo trahir.

Feuer der Raserei in Matilde noch kräftiger zu schüren, bis er Kopf und Herz mit Wuth und Gift erfülle [1]):

Matilde. Und du mörd'rischer Stahl
Fahr aus der Scheide! . . (zu Zambrino)
. . . Entblöss' den deinigen,
Zambrino! [2]) . . .
Auf, beim Verbrechen strecken wir ihn nieder!

Während sie ins Nebenzimmer einzudringen im Begriffe sind, tritt ihnen Manfredi mit Elisa und Ubaldo entgegen. „Stirb, Treuloser," fährt Mathilde auf den Fürsten ein, und versetzt ihm einen Dolchstoss. Zambrino den zweiten, ihm zuschnaubend: „Stirb, Tyrann!" Mathilde, auf dem Sprunge, Elisa niederzustechen, wird von Ubaldo daran verhindert, der den Zambrino niederstösst. Nun enthüllt Zambrino seinen Trug, um sich an der Verzweiflung Aller noch im Sterben zu weiden [3]), und wird von Dienern fortgebracht. Matilde in Verzweiflung wirft sich ihrem sterbenden Gemahle zu Füssen. Manfredi empfiehlt ihr Elisa, die Matilde umarmt. Manfredi's letztes Wort ist: „Ich sterbe", und damit hat selbstverständlich auch die Tragödie ein Ende, die von Anfang bis Ende gestorben und verdorben.

Rühmlich wetzt Monti's dritte und letzte Tragödie:

Cajo Gracco,

die Scharte seiner Manfredi-Tragödie aus. Nicht, als sey es ihm wirklich gelungen, jene grossen politischen Bewegungen mit den persönlichen Zwecken und Leidenschaften der handelnden Personen zu einem wahrhaft geschichtlichen Trauerspiel kunstreich zu verweben. Ein solches hat die dramatische Kunst aus diesem Stoffe noch erst zu gestalten. Doch lässt sich dem Cajo Gracco

---

1) Pungi, prosegui
Demone tutelar: colmala tutta
E tenta il cuor di rabbia e di veleno.

2) Mat. . . . E tu dalla vagina
Esci, ferro di morte . . .
. . . . . Il tuo
Snuda, Zambrino! . . .

3) Zambr. Si per istrazio di tutti: e potessi
Meco trar tutti.

des Monti geschichtlich-dramatisches Verständniss, richtige Erfassung des römischen Wesens, kräftige und zugleich affectvolle Behandlung der Situationen nicht absprechen; Vorzüge, die sich in zwei höchst wirksamen, im grossartigen Bühnenstyl gehaltenen öffentlichen Ansprachen an das Volk zu überraschender Bedeutsamkeit erheben. Am wenigsten wird der Dichter dem Helden seiner Tragödie, dem Cajo Gracco, gerecht, den er nach seiner Rückkehr aus Africa (633 E. R. 121 v. Chr.), wohin C. Gracchus zur Gründung der Colonia Junonia auf Karthago's Trümmern gesandt worden war, einführt; mithin dicht vor dem Ende seiner politischen Laufbahn und an der Schwelle der Katastrophe. Die Thaten des grossen Volksmannes liegen der Tragödie im Rücken. Schon hatte der Senat die Abwesenheit des furchtbaren Staatserschütterers benutzt, und die Sympathieen des Gemeinvolkes von dem Erweiterer der Volksrechte durch Gewinnung des Volkstribuns, Livius Drusus, abzulenken gewusst, welcher seinen Collegen, C. Gracchus, durch überbietende Zugeständnisse an die Plebs, u. A. durch Erlass der Abgabe von den an die Armen vertheilten Ländereien, verdunkeln sollte. Ein noch jetzt beliebtes Parteimanöver politischer Wegelagerer, die sich mit dem communistischen Auswurf der Banausie gegen ihre verhasstesten und gefährlichsten Gegner, die Verfechter der beschwornen Volksrechte und der Selbsthülfe durch Associationen, verbinden, um sie raubritterlich in Gemeinschaft auszuplündern, Vorspiel und Vorübung dazu ist für diese verkappten Strauchhähne der conservativen Junkerei jene uralte Pfauenkrähenpraktik, vermöge welcher sie ihren Lohnschreibern die Federn ausrupfen, und darin Staat machen, als wär's ihr eigner angeborner Federpelz, ihr Staatskleid mit dem angehängten aus feilen Federn zusammengestoppelten Pfauenschweif von Staatslexicis und andern staatsschriftlerischen Flederwischen, ausgerissen aus fremden, zu dem Zwecke von ihnen gepflegten, wohlbefiederten Bürzeln ihres publicistischen Federviehes.

Monti's C. Gracco trifft in Rom zur Nachtzeit ein, der Stadt wie den Seinigen unverhofft[1]; für den Zuschauer, wie ein

---

1) Eccoti, Cajo, in Roma. Io qui non visto
Entrai protetto dalla notte amica.

Flüchtling, von Macht und Einfluss herabgesunken; eine gestürzte Grösse. Die Lage begünstigt die Mitleidserregung, doch nicht das heroische Mitleid, das der tragische Held erwecken soll. Der Dichter bringt den Helden nicht bloss um die Exposition seiner kühnen, heissen Kämpfe und Conflicte mit Roms alter volksfeindlicher aristokratischer Verfassung und deren Vertreter, dem Senat; er beraubt ihn auch der Perpetie, der Schicksalswendung, des Uebergangsmomentes, das jene gefahrvollen Kämpfe der Katastrophe zutreibt. In diesem Eintreten der Tragödie in die Katastrophe von Anfang herein mit einem Helden, dessen Schicksal schon entschieden, dessen heroisch geschichtliches Wirken schon gebrochen, verläugnet der Dichter die ernstlichen und wirksamen Shakspeare-Studien, wovon andere Partieen seiner Tragödien unverkennbare Spuren tragen. Shakspeare's Coriolan konnte ihm z. B. als Muster vorschweben, wie nothwendig in einem geschichtlichen Trauerspiel die heroischen Thathandlungen der Katastrophe, als deren tragische Begründer, vorangehen. Die antike Tragödie durfte, im trilogischen Zusammenhang mit den Actions- und Schuldmotiven, und, bei nicht trilogischen Einzelheiten, auf Grund der Vertrautheit jedes Zuschauers mit der mythischen Legende, katastrophenhaft beginnen. Allem Anscheine nach hat unsern italienischen Tragiker die Heidenangst vor den französischen drei Einheiten — den drei, die pseudoclassischen Dichter verfolgenden Furien — zu einer solchen Anlage seiner Tragödie bestimmt. Das Hereinspielenlassen geschichtlich abgethaner Ereignisse leistet kaum Ersatz für den Ausfall jenes veranschaulichten, die Katastrophe bedingenden Handelns. Auch das Versetzen einer geschichtlichen Thatsache aus der Vergangenheit in die gegenwärtigen Vorgänge des Stückes vermag jenen Mangel nicht auszufüllen; wie z. B. die Ermordung des Scipio Aemilianus, die dem Volkstribunen Papirius Carbo zugeschrieben ward, und die in unserer Tragödie der Volkstribun Fulvio (Fulvius Flaccus), acht Jahre später, heimlich durch einen Sclaven verüben lässt. Dem poetisch zulässigen Anachronismus verdankt die Tragödie ein paar ihrer schönsten und ergreifendsten Wirkungen, die aber den politischen Gegnern des Helden, nicht diesem, zugute kommen.

Im Dunkel der Nacht bespricht Fulvio mit seinem Sclaven

den eben an Scipio Emiliano, Gracco's Schwager, verübten Meuchelmord, unverbrüchliches Stillschweigen dem Sclaven auferlegend. Noch verbirgt die Nacht Beide, den Fulvio und den eben angelangten Gracco, vor einander. Der Meuchelmord an der Schwelle der Tragödie, begangen an einem nahen Verwandten des Gracchus, dem siegreich erlauchten Zerstörer von Karthago und Numantia, dem Vorkämpfer des Senats und der Adelspartei; der Gracchen und ihrer volksfreundlichen revolutionären Politik heftigsten Gegner, der die durch Scipio Nasica angestiftete Ermordung von Cajus älterem Bruder, Tiberius Gracchus, mit dem homerischen Verse begrüsst hatte:

„Dass doch jeder so falle, wer solcherlei Thuns sich erfrechte!" 1)

— fürwahr eine Exposition, würdig einer Gracchus-Tragödie im grossen Styl. Leider aber dient Scipio Aemilianus' vor acht Jahren geschehener und in das Stück hereingezogener Meuchelmord als blosser scenischer Behelf, der erst im 3. Act zur Wirkung gelangt, bis wohin Scipio's Leiche auch für die Tragödie ein todter Leichnam bleibt, und von der Adelspartei nur als Schreckmittel gegen das Haus der Gracchen benutzt wird, indem die Schwester des C. Gracco, die Gattin des Emiliano, die in dem Stücke gar nicht vorkommt, als mitbetheiligt an dem Morde beschuldigt wird. Die Leiche eines für die Tragödie todtgebornen Schwagers, welche daliegt, den dritten Act erwartend; die Schwester des Gracco, als solche und als Gattin des Ermordeten, für das Stück ebenfalls eine Leiche, ja weniger noch: ein blosser Grabesschatten: da hätten wir wieder, wie im Aristodemo, ein der Tragödie jenseitiges, nekromantisches Pathos.

Cajo erkennt den Freund und Amtsgenossen Fulvio an der Stimme. Sie begrüssen einander. Cajo erfährt von Fulvio die Sachlage in Rom. Consul Opimio 2) habe dem Gracco Rache geschworen, der ihm bei Bewerbung ums Consulat entgegenstand. Die Volkstribunen, der feige Livio Druso voran, hätten sich dem Adel verkauft. Cajo's durchgebrachte volksthümliche Gesetze wären mit der Freiheit selbst bedroht. Cajo bricht in den Schmerzens-

1) Ὡς ἀπόλοιτο καὶ ἄλλος, ὅτις τοιαῦτά γε ῥέζοι (Od. I, 47).

2) L. Opimius, Consul 633 E. R. 121 v. Ch.

ruf aus: „O Rom — du selbst wirst, findet sich ein Käufer, dich verkaufen!“ [1]) und nennt den Senat eine „erlauchte Räuberhöhle.“ [2]) Doch sey sein Muth ungebrochen; sein starkes Herz nehme den Kampf mit dem Schicksal auf. [3]) Die Frage, ob sein Andenken beim Volke denn erloschen, beantwortet Fulvio mit dem Bescheide: „Es verlangt nach dir, aber schweigt.“ [4]) worauf Cajo:

Ich werd' es reden machen. Roms Volk ist
Ein Leu, der schlummert; meine Stimme soll
Ihn wecken. [5])

Fulvio wirft Andeutungen hin über Emiliano; das Gespräch wird von Cajo's Mutter, Cornelia [6]), unterbrochen, die mit Cajo's Gattin, Licinia, aus dessen am Forum belegenem Hause tritt. Licinia hat ihr Söhnchen an der Hand. Cajo erkennt die Mutter an der Stimme. „Ja, du bist's“ — sagt Cornelia im nächtlichen Dunkel — „und mein Herz sieht dich.“ [7]) Die erste Ansprache der Mutter hat römisches Gepräge. Sie verlassen das Haus vor Tagesanbruch, um gegen die „Patrizier, hartherzige Tiger in der Toga“ [8]) im Hause eines treu ergebenen Freundes Schutz zu suchen, des Scipio Emiliano. Cajo verwahrt sich gegen die Freundschaft eines Volksfeindes und weist sie mit Abscheu zurück. Cornelia nimmt für Emiliano Partei. Fulvio nennt ihn einen grossen Bürger, der aber ein Tyrann. Cornelia fragt, wer der Verwegene sey. Fulvio nennt seinen Namen.

---

1) — — Oh Roma —
— — — — — venderai,
Se un giorno trovi il comprator, te stessa.

2) illustre tana di ladroni.

3) Ho tale un cor nel petto
Che n' disastri esulta; un cor che gode
Lottar col fato . . .

4) ti desia, ma tace.

5) Cajo. Io parlar lo farò. Lion che dorme
È la plebe romana, e la mia voce
La sveglierà.

6) Tochter des P. Corn. Scipio, d. Ä.

7) Ah tu sei desso!
Il cor ti vede.

8) Avari tigri in toga.

Cornelia bezeichnet ihn als einen bösen Buben (ribaldo); tadelt Cajo, dass er Umgang pflege mit einem Menschen, der seiner Schwester nachstelle.[1]) Fulvio weist voll Entrüstung die Beleidigung zurück. Die Missethaten (misfatti), die ihm Cornelia vorrücke, seyen Hass gegen die hochmüthigen Unterdrücker und Liebe zur Freiheit.

Cornelia. Von Freiheit
Was sprichst du da? und gegen wen? Der Schaam
Und aller Tugend baar, nennst du dich frei?
Begeisterung für Freiheit, mag'rer Vorwand
Für jeden Frevel! Ungestraft Gesetz
Und Ordnung brechen, ausstreu'n aller Orten
Parteiwuth und mit tausend tückischen
Verleumdungen jedweden foltern, kränken,
Der euch nicht gleicht; bedrohen Leben, Ruf,
Besitz, selbst jeden Laut, Gedanken, fesseln,
Und dann, von jedem Schmutz und Gräul besudelt,
Noch Tugend pred'gen, Bruderliebe, und
Rechtschaffner Bürger Ehren sich anmaassen;
Das Vaterland stets auf den Lippen, doch
Im Herzen nie — Dies ist die herrliche,
Erhaben auserles'ne heil'ge Freiheit
Der Leute deines Schlags, doch nicht der Gracchen;
Freiheit von Räubern, Mördern. — Komm, mein Sohn.[2])

---

1) Di tua sorella, sappilo, costui
Insidia la virtu.

2) Corn. Di libertade
Che parli tu, e con chi? Non hai pudore,
Non hai virtude, e libero ti chiami?
Zelo di libertà, pretesto eterno
D'ogni delitto. Frangere le leggi
Impunemente, seminar per tutto
Il furor delle parti, e con atroci
Mille calunnie tormentar qualunque
Non vi somiglia; insidiar la vita,
Le sostanze, la fama; anco gli accenti,
Anco i pensier incatenar; poi lordi
D'ogni sozzura predicar virtude,
Carità di fratelli, attribuirvi
Titol di puri cittadini, e sempre
Su le labbra la patria, e nel cor mai;

Die Apostrophe, unter Adresse der französischen Jacobiner, geht ins Blut. Indessen wäre, unsers Bedünkens, eine Darstellung jener grossen Gracchen-Conflicte doch noch tiefer in Saft und Blut gedrungen, als dieser Strafsermon der Gracchenmutter, gegen den ungeahnten Meuchelmörder ihres bei der Tragödie unbetheiligten Schwiegersohns gerichtet, dessen Leiche erst im 3. Act zu einem wirkungsvollen scenischen Tableau benutzt wird. Cajo erwartet von dem Feinde und Amtsgenossen, dass er sich zu rechtfertigen wissen werde. „Rechtfertigen?“ fragt dieser sich, allein geblieben, um den Act zu schliessen:

Weisst du denn
Auch wer ich bin? Geh hin nur, Thor! Beim ersten
Frühstrahl wirst dieser Hände Werk du schauen;
Es loben, es verschweigen müssen, oder
Mit mir zu Grunde gehn.[1])

Consul Opimio und Tribun Druso sind Ein Herz und Eine Seele in Bezug auf Cajo's Sturz. Die Plebs sey entmuthigt, reif zur Knechtschaft. Das Gespräch hat politische Haltung, und bewegt sich in festen markigen Zügen. „Seine Tugend“, sagt Opimio von Gracco, „bürgt mir für seinen Untergang“ [2]): ein Kernspruch tiefer politischer Verderbniss. Nach einer kurzen, schwächlichen Volksscene, wo Cajo Gracco die Jubelbegrüssung des Popolo mit der Ermahnung: „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“, glattstreichelt, und die Jauchzer nach Hause schickt[3]), bleiben die beiden verkörperten politischen Gegensätze, Opimio und

---

Ecco l'egregia, la sublime e santa
Libertà de' tuoi pari, e non de' Gracchi,
Libertà di ladroni e d'assassini. —
Figlio, vien meco.

1) Io scolparmi? e sai tu bene
Chi mi son io? Va, stolto! Al nuovo sole
L'opra vedrai di queste mani; o forza
T'è lodarla, tacerla, o perir meco.

2) Sua virtu mi fa securo
Di sua perdita.

3) Ognun ritorni
A sue faccende, ognun riprenda in pace
Le domestiche cure.

Cajo, allein auf der Scene. Opimio giebt seinen politischen Standpunkt an: er sey der, den die Götter und die grossen Männer Roms einnehmen. Cajo habe den des Auswurfs erwählt, der Empörung und des Bürgerkrieges, woher die Schande Roms, das Tribunat, seinen Ursprung ableitet, und hält ihm sein politisches Sündenregister vor, mit Betonungen, die an die Donnerworte des Weltgerichtes erinnern könnten, das bekanntlich die Weltgeschichte selber ist, und wovon Cajo's Entgegnung nur das schwachverhallende Echo scheint:

Ich mag nicht einzeln hier deine
Wahnsinnigen Plebiscite nennen; nicht
Erwähnen, wie, infolge der Beschlüsse
Missachtet des Senates höchste Würde
Und Majestät darniederliegt. Ich will dir
Nicht zu Gemüthe führen, welchen Händen
Die Waage der Asträa du entrissen,
Und welchen du sie anvertrautest. Schweigen
Will ich von deinen an Scandalen und
Tumulten so fruchtbaren und ergiebigen
Getreidespenden an die Armen; schweigen
Von unsrem, an Italiens Völkerschaften
Prostituirten röm'schen Bürgerrecht — und
An welche Völker? Die das Wundmal noch
Von unsern Ketten tragen. All' das lass' ich
Dahingestellt, und will nicht drüber rechten.
Doch darf ich von der unheilvollsten deiner
Wahnsinn'gen Neuerungen schweigen? jenem
Agrarischen Gesetz, der ew'gen Quelle
Des Bürgerkriegs? Dem einst'gen Grab vielleicht
Der röm'schen Freiheit? Du, ja du Bethörter,
Du warst es, der das schlimmste der Gesetze
Aus langem Schlafe wecktest! Schmeichler du
Der Plebs, der unersättlich ewig hadernden,
Warfst du dich, dieser Plebs zu Lieb', als Feind
Des Staats auf und der öffentlichen Ordnung.
Um solchen Pöbels willen? . . . .
Was hoffst, erstrebst du, Unvorsichtiger?
Warum verliessest du Karthago's Küsten?
Wozu kamst du hierher? Um dem Senat,
Dem Himmel, mir zum Trotze, aufrecht zu
Erhalten deinen tribuniz'schen Wahnsinn?
Du täuschest dich. Entschieden ist's, dass deine
Gesetze ausgerottet werden; ja

Du selbst — ich sag' dir's — gehst zu Grunde, wenn du
Dich widersetzest. Liegt dir nichts am Leben,
Beherz'ge deinen Ruf doch und das Heil
Von Rom . . .

Cajo. Fürsprecher des Senats und der verruchten
Hochmüth'gen Reichen, die sich Grosse nennen,
Willst Antwort du? so will ich dir sie geben,
Und kurz. — Ich hör' vom Vaterland dich sprechen. . .
Mein Vaterland beruht und lebt im Volke.
Gefällt den Göttern des Senates Sache:
Gefällt dem Gracchus die des Volks. Und willst
Den Grund du wissen? Weil die Hoffahrt,
Der Stolz, der Grimm, die Schlemmerei, der Geiz
Das ganze Heer von Lastern und Verbrechen
In eurem Dienste steht, und weil die Freiheit
Das öffentliche Wohl in so verworf'ner
Gesellschaft keine Stätte findet. 1) . . .

---

1) Io qui non voglio
Uno per uno memorar gl' insani
Tuoi plebisciti, e come per lor giace
Vilipesa, prostrata la suprema
Maestà del senato. Io non vo' dirti
A che mani togliesti, e a quai fidasti
Le bilance d'Astrea. Taccio le tue
Di scandalo feconde e di tumulti
Frumentarie Calende*); il sacro io taccio
Di roman cittadino augusto dritto
Per tutta Italia prostituto; e a cui?
A queste che pur anco il solio porta
Delle nostre catene. Io di ciò tutto
Non vo' far piato. Ma, tacer poss' io
De' tuoi delirj il più funesto? Io dico
L'Agraria, eterno dolorosa fonte
Delle risse civili, e forte un giorno
Della romana libertà la tomba.
E tu dal sonno in che giacea sepolta
Questa legge fatal, tu, forsennato,

---

*) Die lex frumentaria des C. Gracchus bestimmte den Dürftigen ein monatliches Quantum Getreide zu einem wohlfeilern Preise (semisse et triente); legte aber den Grund zu den verderblichen Largitionen und zur Verschlechterung des Pöbels. (Plut. C. Gracch. 4—7. Vgl. Fiedler Gesch. des röm. Staats. S. 233.)

Des Consuls Opimio politische Gründe fallen schwerer ins Gewicht, als Cajo's Angriff auf die Sitten des Adels aus moralischer Ereiferung. Er musste den Gegner auf dessen eigenem Gebiete angreifen und vernichten; ihm darthun, dass der Staat an der engherzigen volksfeindlichen Politik des Patrizierthums zu Grunde gehen müsse; dass er und sein von Roms adeligen Wölfen zerrissener Bruder, Tiberius, durch Erweiterung der Volksrechte und Freiheit allerdings den alten aristokratischen Romulus-Staat umgestürzt, aber auf dessen Trümmern einen wahrhaft freien Volksstaat gegründet hätten. Dem aristokratischen Republikaner musste er den Demokraten entgegenstellen, der die gesetzliche Gleichberechtigung und die Wohlfahrt Aller erstrebt, um der Standesherrschaft und den Vorrechten der Wenigen ein Ende zu

---

La provocasti. E adulator di plebe,
Querula sempre, nè satolla mai,
Tu per costei del pubblico riposo
Ti fai nemico? per costei? . . . .
. . . . . Che pretendi
Tu mal cauto? che speri? A che lasciasti
Di Cartago le sponde? a che venisti,
Misero? a sostener contra il senato,
Contra il ciel, contra me le tue proscritte
Tribunizie follie? T'inganni. È fisso
Che le tue leggi perano. Tu stesso
Perirai, se t'opponi: io son che il dico.
Se di tua vita non ti cal, ti caglia
Della tua fama, cagliati di Roma . . .

Cajo. Orator del senato, e de' superbi
Ricchi malvagi, che si noman Grandi,
Vuoi tu risposta? Io la darotti, e breve. —
Di patria t'odo ragionar. Non chieggo
Ben io ti dico, che mia patria è quella,
Che nel popolo sta. Piace agli Dei
Del senato la causa? A Gracco piace
La causa della plebe. E vuoi saperne
Lo perchè? Perchè il fasto, l'alterezza,
L'ira, la gola, l'avarizia e tutta
La falange de' vizi e delle colpe
È vostra tutta quanta; e star non puote
La libertà, la pubblica salute
Con sì vil compagnía . . .

machen. Mit dem Allen aber bliebe doch der Conflict festgebannt in dem engen Kreise einer historisch-politischen Debatte. Dramatisch und tragisch würde derselbe nur dann, wenn die Debatte aus dem Pathos der gewaltigen vor unseren Augen sich entwickelnden Kämpfe zwischen dem Volks- und Adelsprincip in der Weise und mit der politischen Leidenschaft, wie z. B. dieser Zwiespalt in Shakspeare's Coriolan entbrennt, hervorbräche. So trefflich diese, den ähnlichen bei Alfieri, unseres Erachtens, an politischem Gehalt überlegene Streitscenen in Monti's Gracco-Tragödie gearbeitet sind: eine dramatische Wirkung vermögen sie als ein blosser hitziger Wortkampf nicht hervorzubringen; abgelöst von dem thatbewegten Principienkampfe wie der Meinungsstreit zwischen den beiden, aber nur formellen, Vertretern dieses Kampfes erscheint. Man müsste aus dem Wortwechsel die unterhalb und innerlich arbeitende Katastrophe stürmen hören. Die Strömung in unserer Tragödie wirft höchstens die Leiche des Scipio Emiliano empor, wovon auch der Tribun Druso meldet, zu grosser Bestürzung des Opimio und Cajo; nicht aber des Publicums, das für eine von der tragischen Handlung ausgeworfene Leiche so wenig zu Hause ist, wie Mephistopheles für eine Leiche schlechthin. Cornelia tritt, die Nachricht bestätigend, hinzu. Cajo, in grösster Aufregung, schickt sie mit raschen, beiseite gewechselten Worten, wieder fort, um Näheres über die Todesart zu erkunden. Die Aufregung, die Blässe, das Aparte erscheint dem Opimio verdächtig. Eine wirksame Scene zwischen Cajo und Fulvio, worin sich dieser als Mörder des Scipio aus entscheidenden Parteigründen, zu Cajo's Entsetzen und Abscheu, bekennt, bereitet mit einer ergreifenden Peripetie auf den dritten Act vor. Schaudernd fragt Cajo nach Fulvio's Mithelfern beim Morde:

— Hast Schuldgenossen du?
Fulv. Ja.
Cajo. Welche?
Fulv. Unsinniger, verlang' es nicht zu wissen.
Cajo. Ich will es wissen.
Fulv. Hüt' dich, dass du's nicht
Bereuest.
Cajo. Sprich, ich will's.

Fulv. Du willst es? nun
So frage . . . deine Schwester.[1]) (ab)

Seine Schwester! von der das Stück nichts weiss; die für uns gar nicht vorhanden ist; noch weniger als Scipio's hereingeschneite Leiche! Cajo's Schlussmonolog über die mitschuldige Schwester, so erregt, bedrohungsvoll, von Entsetzen geschüttelt und blitzschlagkräftig er seyn mag, er rührt uns nicht. „Blut verlangst du, Blut sollst du haben!“ [2]) Das Blut einer aus dem Spiele bleibenden Schwester, die an einer improvisirten Leiche schuld ist, lässt unser Blut so ruhig, wie das eines Leichenbeschauers.

Dagegen ist auf Cajo's Gattin, Licinia, das Volllicht unserer Sympathien gesammelt. Wenn Cornelia in ihrem Mutterschmerze die Hoheit und Stärke einer Römerin behauptet, so bewältigt Licinia unser Herz durch ihre unbedingte, alle Dämme römischer Starrheit und Würde zerreissende Gattenliebe:

Ich Unglücksel'ge!
Corn. Ich versteh' dein Seufzen,
O meine Tochter, doch geziemt es nicht
Des Gracchus Gattin, noch der Römerin.
Lic. Wenn röm'sche Tugend keine Thränen duldet,
Wenn die Natur sie zu ersticken heischt,
Und zu verrathen treue Gattenpflicht:
So schmerzt mich's, dass ich eine Röm'rin bin.
Dich kränken meine Thränen,
Mich deine rauhe Tugend. Kann ich denn
Zum Sterben dich den Sohn auffordern sehen,
Ihn, meiner Seele theuersten Besitz, —
Kann ich dies seh'n, und nicht in Thränen schmelzen? . . .

---

1) Cajo. — — Hai tu complici?
Fulv. Sì.
Cajo. Quali?
Fulv. Insensato,
Non dimandarlo.
Cajo. Vo' saperlo.
Fulv. Bada
Ti pentirai.
Cajo. Non più: lo voglio.
Fulv. Il vuoi?
Chiedilo . . . a tua sorella.

2) Sangue
Tu chiedi, e sangue tu l'avrai.

Cajo. O du, auf deren Lippen ich gepflückt
Den ersten Liebeskuss, den göttlichen;
Der meines Herzens erstes Pochen schlug,
Und auch sein letztes Pochen schlagen wird:
Bekämpfe meinen Muth mit deinen Thränen nicht.
Verschwör' dich nicht, wenn ich dir theuer bin,
Mit deinen Seufzern gegen meine Ehre.
Genügt nicht, dass vom grausamsten der Schmerzen,
Von den berechtigtsten, besiegt ich und
Durchbohrt ich bin, vom Schmerz, — Doch was hilft's?
Hereinbrach auf mein Haupt die Schande, und
Ein Abscheu ist das Leben mir.[1])

In dieser Scene herrscht ächtes Tragödienpathos, dem leider nur der Gram und die Wehklage um eine am blossen Namen haftende Schuld und Mitschuld die Spitze abbricht. Ausserdem scheint uns dieses in sein Geschick ergebene Zerschmelzen des Cajo ob der Familienschmach durch der Schwester Betheiligung

---

1) Lic. Oh me infelice!
Corn. Intendo
Il tuo gemito, o figlia; ma disdice
Alla moglie di Gracco, a una Romana.
Lic. Se romana virtù pianto non soffre,
Se mi comanda soffocar natura,
E tradir di consorte il pio dovere,
Ben io mi dolgo, oimè d'esser Romana.
Te le lagrime mie, me attrista, o madre,
La tua fiera virtù. Poss' io vederti
Alla morte esortar questo tuo figlio,
Questo dell' alma mia parte più cara.
Poss' io vederlo e non disfarmi in pianto?
— — — — — — —
Cajo. Oh tu, su le cui labbra
Colsi il primo d'amor bacio divino,
Che i primi avesti e gli ultimi t'avrai
Palpiti del cor mio, non assalire
Con le lagrime tue la mia costanza;
Nè contra l'onor mio, se ti son caro,
Co' tuoi singulti cospirar tu stessa.
Abbastanza son io da più crudele,
Da più giusto dolor vinto e trafitto,
Dal dolor . . . Ma che pro? Sul nome mio
Piombò l'infamia, ed io la vita aborro.

an ihres Gatten Ermordung, scheint uns diese thränenvolle Selbstauslieferung an seine und des Volkes Feinde ein Verrath an seiner Aufgabe und seinem Volksheldenthum.

Ein Lictor heftet den Senatsbeschluss, der über Cajo die Acht ausspricht, an eine Säule. Cornelia bleibt gross und Gracchenmutterwürdig. Cajo reicht ihr seine nicht zitternde Hand. „Es ist die Hand meines Sohnes“ [1]), sagt die Marsentsprossene Römerin, und führt die wankende Licinia von dannen, die an ihr wie eine Thräne zittert, und deren gramvolle Zähren selbst über die ungebeugte Seelenstärke der römischen Mutter ein Hauch von herzergreifender Rührung und Mitleid giessen. Cajo gelobt, vor dem Standbilde seines Vaters, Roms noch heute zu vollbringende Befreiung, wozu er doch so gar nichts vorgekehrt, und durch keinerlei dramatische Handlung vorgearbeitet hat!

In der dritten Scene des dritten Actes liefern sich Opimio und Cajo eine Redeschlacht, angesichts des Volkes, die das vorige Streitgespräch der beiden Gegner nur in grössern Massenbewegungen entwickelt. Opimio's Hinweis auf Emiliano's Leiche verbittet Fulvio, mit dem Ruf: zur Sache! [2]) worin Popolo einstimmt. Opimio's Schilderung des von Cajo durch seine Gesetze gestifteten Unheils erklärt dieser, gegen die Tribune hinstürzend, für eine verläumderische Lüge, und verlangt das Wort. Opimio und Druso berufen sich auf die Redefreiheit; Opimio behauptet die Rednerbühne, ein Bürger giebt ihm Recht. Cajo muss verstummen, und in wiederholten Güssen Ströme von virulenten Anklagen über sich einstürzen lassen. Opimio's Reden tragen forensischen Charakter; sind keine Schul- und Stubenreden, und verdunklen, unsers Erachtens, Alfieri's pathetische Ergüsse, die mehr persönlichen Wortgefechten, als politischen Angriffsreden gleichen. Cajo sprengt den Zügel und erstürmt sich das Wort. Eine Gruppe des Popolo verweist ihn zur Ruhe; eine andere will ihn hören. Rufe; auf den Tarpejus mit Gracco! Cajo: „So

---

1) È quella del mio figlio.

2) Fulv. Console, tu lungi
Vai dal proposto tuo: torna al suggetto.
Pop. Al suggetto, al suggetto.

hört mich doch um der Götter Willen, und tödtet mich nachher"! [1]) Ein alter Bürger spricht ihm zu Gunsten, Cajo besteigt die Tribüne. Einen Mann aus dem Volke, das Volk überhaupt, versteht auch Monti nicht sprechen zu lassen. Dazu sind die italienischen Tragiker zu orthodox-classisch, und besitzen zu wenig politischen Humor. Cajo's Vertheidigungsrede wirkt mit volksthümlicher Kraft. Die Volkshaufen sind ergriffen, erschüttert, und begleiten die Ansprache mit wechselnden bis zu Thränenausbrüchen gesteigerten Affecten. Keilartig dringt der letzte Theil in die Gemüther:

Bejammernswerthe Brüder! Haben Thiere
Doch, die zerstreut durch Wald und Absturz irren,
Ein jedes seine Höhle, wo sie ausruh'n
Und Trotz den Elementen bieten können:
Ihr aber, Römer, die in Eisenlast
Für's Vaterland dem bittern Tode preis
Gebt euer Leben, ihr, der Welt Gebieter,
Habt nichts zu eigen, als — weil man sie euch
Nicht rauben kann — als Luft und Licht. Unstät
Durch Felder schweifend und vor Hunger sterbend
Umdrängt euch die erbarmenswerthe Schaar
Zerlumpter Fraun und nackter Kinder, die
Nach Brod schrei'n, während von Falerner trunken
Und zügelloser Völlerei, gelagert schwelgen
Inmitten fescenninischer Gesänge,
Harpyen in der Toga; und was ihr
Nie satter Bauch verschlingt, ist euer Blut.
Eu'r Blut die Prunkpaläste, strahlend von
Barbar'scher Ueppigkeit; die gold'ne Schaale,
Arabiens Wohlgerüche, Sidon's Purpur
Und Alessandria's Gewirke, erkauft
Mit eurem Blute . . . .
Das Feindesschwerter auf dem Schlachtfeld
In breiten Strömen eurer Brust entrissen.
Nichts eignet ihnen, nichts als ihre Frevel.
O ruchlos grausame Patrizier!
Und wagen dann noch auf dem Marsfeld euch
Beschwerlich träges Pack, rebellisch Volk,

---

1) Gracco al Tarpejo.
Cajo. Deh! per gli Dei m' udite,
Poi m' uccidete.

Aufrührerisch Gesindel euch zu schmähen;
Sie, deren asiat'sche Ueppigkeit
Die röm'sche Strenge brach, und die Kriegslager
Entarten liess zu Lasterhäusern und
Die Manneszucht zu Uebungen der Unzucht.
Ja, sie, die Unersättlichen, die alle
Erbeuteten Kriegsschätze schlingen, Hungers
Den Krieger sterben lassen und ihn so
Preisgeben der Verzweiflung, dem Verbrechen. . .
Da jammern sie denn um die altehrwürd'ge
Verlor'ne Kriegszucht, schrei'n dann wenn's zur Schlacht
Geht: Kämpft für euere Hausgötter, für
Die Gräber eurer Väter. — Doch wer, wer
Von euch, ihr Elenden, besitzt 'nen Herd
'nen Altar, einen Grabstein?

Volk lautschreiend: Niemand, Niemand.

Cajo. Für Wen nun geht ihr in den Tod? Für Wen
Empfingt ihr jene breiten Narben, die ich
Aus euren Lumpenkitteln glühen sehe?
O dass sie jemand dar mir böte, dar
Mir reichte, sie zu küssen! ihre Schau
Erweicht mein Herz, und zwingt mich, dass vor Zorn
Ich beben muss, und weinen auch zugleich.

2. Bürger. Du armer Cajo! Seht, er weint, und weint um uns.
O du grossmüthig Herz! [1])

---

1) Oh miseri fratelli! Hanno le fere,
Pe' dirupi disperse e per le selve,
Le lor tane ciascuna ove tranquille
Posar le membra e disprezzar l'insulto
Degl' irati elementi. E voi, Romani,
Voi che carchi di ferro a dura morte
Per la patria la vita ognor ponete;
Voi, signori del mondo, altro nel mondo
Non possedete, perchè tor non puossi,
Che l'aria e il raggio della luce. Erranti
Per le campagne e di fame cadenti,
Pietosa e mesta campagnia vi fanno
Le squallide consorti e i nudi figli
Che domandano pane. Ebbri frattanto
Di falerno e di crapole lascive,
Fra i canti Fescennini a desco stanno
Le arpie togate; e ciò, che non mai sazio
Il lor ventre divora, è vostro sangue.
Sangue vostro i palazi, folgoranti

Nicht wahr, tüchtige Volksrednerstudien nach Livius, Plutarch, vor Allen nach Shakespeare's Julius Cäsar!

Opimio lässt die Lictoren vorrücken. Fulvio mit seinen Verschwornen dringt auf sie ein und stösst einen Lictor nieder.

Di barbarico lusso, e l'auree tazze,
E d'Arabia i profumi, e di Sidone
Le porpore e i tapeti alessandrini.
Sangue vostro quei campi e le regali
Tuscolane delizie e tiburtine;
Quelle tele, quei marmi; e quanto in somma
Il lor fasto alimenta, è tutto sangue
Che a larghi rivi in mezza alle battaglie
Vi trassero dal sen spade nemiche.
Non han di proprio che i delitti. Oh iniqui,
Oh crudeli patrizi! E poi ne' campi
Di Morte faticosi osan ribelli
E infingardi chiamarvi, essi che, tutta
Colla mollezza d'Oriente han guasta
L'austerità latina, ed in bordelli
Gli eserciti conversi; essi, che tutti
De' popoli soggetti e dell' impero
Ingojando i tesor, lascian per fame
Il soldato perire, e per tal guisa
Querulo il fanno e disperato e ladro.
E poi perduta piangono l'antica
Militar disciplina; e poi nell' ora
Gridano della pugna: Combattete
Pe' domestici Numi e per le tombe
De' vostri padri. — Ma di voi, meschini,
Chi possiede di voi un foco, un' ara
Una vil pietra sepolcral?

Popolo (con altissimo grido) Nessuno,
Nessuno.

Cajo. E per chi dunque andate a morte?
Per chi son quelle larghe cicatrici
Che rosseggiar vi veggio e trasparere
Fuor dei lacero sajo? Oh chi le porge,
Chi le porge a' miei baci? La lor vista
M'intenerisce, e ad un medesmo tempo
A fremer d'ira e a lagrimar mi sforza.

Secondo Cittadino.
Misero Cajo! Ei piange, e per noi piange.
Oh magnanimo cuore!

Cajo stürzt von der Rednerbühne, verdammt die That und hält das Volk von einem Angriff auf Opimio ab, den er, nach abgelegter Consulatswürde, zur Verantwortung vor das Volk ladet. Popolo zieht ruhig ab. Fulvio knirscht ob der schnöden Milde und thörichten Tugend. [1]) Opimio, Rache brütend, entfernt sich mit Druso und den Senatoren. Das Actionspathos erscheint in dieser Tragödie so vertheilt, dass Fulvio das Handeln und Cajo das Pathos vertritt.

Gleich in den ersten Scenen des vierten Actes schlägt aber auch Cajo's Actionspathos in ein Resignationspathos um. Der beabsichtigte Contrast gegen Fulvio dämpft den heroischen Affect bis zur schwächlichen Grossmuth ab, die auch Cornelia ihrem Sohne vorrückt, wie Fulvio am Schluss des 3. Actes seine vil clemenza verwünscht. Der Platz füllt sich mit Cretensischen Schergen. Cornelia erkennt darin Vorkehrungen gegen Cajo und fordert ihn auf zur Gegenwehr. Cajo scheut vor dem Bürgerblut zurück: „Des Gesetzes Beil soll mit Blut sich färben; nicht Deines Sohnes Hand". [2])

Was sprichst du von Gesetzen mir,
Unglücklicher, wo nur des mächt'gen Frevlers
Befehl Gesetz ist? [3]) . . .

Cajo bleibt dabei: „Ich mag kein Bürgerblut." [4]) Dicht vor der Katastrophe solche lammherzige Sprache! Der vierte Act ruft mit Fulvio: vil clemenza! oh stolta virtù! Im 4. Act muss ein Held, ein Volksheld zumal, so hitzig seinen Zweck verfolgen, wie der Gemsjäger sein Wild, und sich, gleich diesem, mit seinem eigenen Blut an die steilen Felszacken festkleben, um sich von Block zu Block seiner Beute nachzuschwingen; nicht dass er während der Kletterjagd plötzlich, als jener „Bergesalte" in Schiller's Alpenjäger, vor sich selbst hintrete, und sich zwischen

---

1) Oh vil clemenza! oh stolta
Virtù!

2) Traggalo la scure,
Non la man del tuo figlio . . .

3) E che ragioni
Tu di leggi, infelice, ove la sola
Voce de' sommi scelerati è legge?

4) Non vo' sangue cittadino.

seinen Bolzen und das Jagdwild schützend stelle. Zu passivem Widerstand ist aber Cajo felsenfest entschlossen. Ein Volksbefreier! im 4. Act! Hievon aber sucht ihn seine Gattin Licinia abzubringen. Sie beschwört ihn, ohne Rücksicht auf die Tragödie, sich seiner Familie zu erhalten, und thut es in so rührenden Worten, dass man schon ihr zuliebe wünschen muss, Cajo möchte ihr mehr Grund zu Befürchtungen geben. Er will sich losreissen, um — wohin zu eilen? — Dem passiven Widerstand entgegen! Sie stürzt ihm zu Füssen.[1]) Mit einem Blick auf das Standbild seines Vaters, bricht Cajo in den Ruf aus: „O Vater!" Licinia jauchzt in Thränen ob ihres Sieges über sein unbeweglich Herz, das endlich sich „entfelste". Cajo's Herz ein Felsen, das angesichts der Katastrophe vor dem Blute zurückscheut, das diese möglicherweise schwitzen könnte!

Ein Bürger meldet: das Forum fülle sich mit Bewaffneten, und es verbreite sich das Gerücht von Scipio's Ermordung durch Gracco und dessen Familie. Cajo stürzt wie ausser sich davon. Das Vorschieben eines so verlornen Postens, wie dieser Scipio-Mord in diesem Augenblick, ist ein so verzweifeltes Mittel von seiten der Tragödie, dass Cajo lediglich desshalb wie ausser sich, schwach- und besinnungslos, davonzustürzen scheinen könnte. Das Merkwürdigste aber ist, dass das verzweifelte Mittel zum hellsten Glanzpunkt der Tragödie aufleuchtet, der vielleicht alle, unmittelbar vor der Katastrophe eintretende Wendungsmomente in den italienischen Tragödien an theatralischer Wirkung übertrifft; vorausgesetzt nämlich, wenn man von dem verfehltesten und, inbetracht der ausser Handlung und ausser Beziehung derselben gestellten Leichenphantasie, untragischsten und undramatischsten aller Katastrophenmotive absieht.

Hier wird Scipio Emiliano's Leiche, von Senatoren hereingetragen, auf dem Markte ausgestellt. Von allen Staatsleichenrednern, seitdem Shakspeare's Antonius Caesar's löcherreichen Mantel auch über die italienische Tragödie geschüttelt, deckte keiner mit diesen Mantellöchern die Blössen einer Tragödie so glänzend zu, wie Monti's Opimio. Seine Schilderung des Aussehens der

---

1) Spetrossi
Finalmente il suo cuor.

Leiche, das nur die Annahme einer gewaltsamen Erdrosselung gestatte; die Kunst, mit welcher er, in allmählichen Windungen, den Bürgern die Ueberzeugung beibringt, hier liege ein Familienverbrechen vor, und sich dabei in Schlangenkrümmungen um den Namen der Thäter herumdrückt, die das Volk mit Geschrei zu wissen begehrt, bis Opimio endlich die Leiche, wie Shakspeare's Antonius, im entscheidendsten Augenblick enthüllt [1]) — jede

---

1) . . . . . . Quiriten,
Ich mag und will in Wuth nicht eu're Thränen
Verwandeln; euch nicht sagen, dass ein grosses
Verbrechen ward begangen. Nie, o nie
Sollt ihr erfahren, dass euch eine Mordthat
Entrissen euren Vater.
1. Bürger. Sprich,
Wir wollen's wissen.
Opim. Nun, ihr Römer; ich
Muss schweigen. Zwingt, ich bitt' euch, nicht die Lippe
Die Mörder euch zu nennen.
Bürg. Nenn' uns, nenne
Die Mörder.
Opim. Zügelt eu'ren Unmuth, Brüder!
Wozu euch die Verbrecher nennen, wenn
Ihr den Beweis des Frevels noch nicht kennt?
2. Bürger. Wohlan, lass die Beweis' uns hören, die
Beweis' uns schaun!
Opim. Ihr wollt sie? Nun so heb' ich
Das Bahrtuch auf, das sein ehrwürdig Antlitz
Bedeckt. Kommt näher, schliesset einen Kreis
Um mich, schaut hin! (enthüllt den Leichnam.)
Popolo (entsetzt zurückweichend) O grauenvoller Anblick!

. . . . . . Quiriti,
Io non cerco, io non voglio il vostro pianto
In furor convertire. Io non vo' dirvi
Che un gran delitto s'è commesso. Oh! mai
Non sappiate, no, mai che vi fe' privi
Del vostro padre un assassinio.
Primo Cittad. Parla:
Vogliam saperlo.
Opim. No, Romani: io deggio
Tacer: vi prego, non forzate il labbro
A nomar gli uccisori.

Schattirung, jeder Ton, jeder Uebergang in Opimio's theatralischer, kunstreicher Rede zeugt von einer bewunderungswürdigen Aneignungsfähigkeit auf Grund des eifrigsten und fruchtendsten Shakspearestudiums, und stellt es ausser Zweifel, dass Monti alle seine um das Schnittmuster jenes Cäsarmantels würfelnden Genossen und Kriegsknechte überwürfelt und dasselbe gewonnen hat. Opimio's, nach Antonius' Mantelpatrone zugeschnittene Leichenrede kommt der Patrone am nächsten, und darf ausserdem noch die Meisterschaft, die Monti vor Shakspeare voraus hat, geltend machen; die Meisterschaft, womit der Italiener die Nachahmung zu verbergen und zu bemänteln wusste.

Bürger und Volk wollen dem Fulvio das Haus anzünden, in die Fusstapfen von Shakspeare's Bürgern tretend nach jener Antonius-Rede, sobald sie durch Fragen — förmlich nach Sokratischer Fragmethode — Ausforschen und Schraubenansetzen von dem schlauzögernden Opimio den Namen Fulvio herausinquirirt, aber immer noch in Frageform. Die Volksentrüstung bei diesem Namen schlägt dem Fass den Boden aus. Nun nimmt Opimio kein Blatt mehr vor den Mund:

So hört denn, dieser
Unwürd'ge Römer — dieser Pfuhl von Lastern
Und Freveln liebt des Scipio grausam Weib —
Nicht forsch' ich nach mit welcher Art von Liebe.[1] —

Cittad. Il nome, il nome
Degli assassini.
Opim. Deh! calmate il vostro
Sdegno, fratelli. A che nomarvi i rei,
Se di tanto misfatto ancor le prove
Non conoscete?
Sec. Cittad. Ebben, le prove: udiamo,
Vediam le prove.
Opin. Le volete? Io dunque
Alzerò la grammaglia che nasconde
Quella fronte onorata. Avvicinatevi,
Fatemi cerchio e contemplate. (scopre il cadavere)
Popolo. Oh rio
Spettacolo. (retrocedendo inorridito.)

1) Or dunque udite.
Questo indegno Romano,
— — — — questa vil di colpe

Und nur noch ein paar Schritte auf dem Bauch anschleichend, hängt mit Einem Sprung der Panther an dem Halse seiner eigentlichen Beute: Gracco. Lärmende Stimmen durcheinander: Dem Fulvio das Haus angesteckt! in die Flammen mit ihm selber! „Und Gracco?“ — der wird verlassen, preisgegeben

Druso meldet einen blutigen Bürgerkampf infolge von Gracco's volkaufreizenden Reden; Fulvio's Ermordung, der sich mit seinem Sohn hinter die Gräber geflüchtet; des greisen Lentulo, Vorsitzenden des Senats, tödtliche Verwundung. Lentulo wird verwundet über die Bühne geführt. So viel wir uns erinnern, die erste blos scenische Schaupromenade einer dem Stücke völlig fremden Figur, behufs Verstärkung des Eindruckes, auf der italienischen Bühne. Gracco's Schwester, die eigentliche Urheberin der Katastrophe, kommt gar nicht zum Vorschein. Die Leiche des von ihr ermordeten Gatten wird, wie bei einem wiederaufgenommenen Vergiftungsprocess, nach acht Jahren ausgegraben und, behufs gerichtlicher Obduction, vorgelegt und wieder bestattet. Nun wankt gar ein greiser Senatspräsident, der die Tragödie gar nichts angeht, als lebendes Bild über die Bühne und verschwindet. Doch möchte letzterer Wirkungsbehelf noch der zulässigste und unter Umständen empfehlenswerth scheinen. Opimio benutzt denn auch die Vorüberführung des Lentulo, als stummer Person, wie ein geschickter Theaterregisseur, um einen wirksamen Abschluss herbeizuführen. Mit Berufung auf den Lentulo erklärt Opimio den Gracco als Feind des Vaterlandes, in die Acht, einen Preis auf dessen Kopf setzend, den er den höllischen Gottheiten weiht. Er fordert die Senatoren auf, die Hände über Emiliano's Leiche auszustrecken und Rache zu schwören. [1])

E di vizi sentina, ama di Scipio
La barbara mogliera, ed io non cerco
Di qual amor. . . .

1) io vi dichiaro
Gracco nemico della patria, e a prezzo
Ne pongo la rea testa, che consacro
Agl' infernali Dei. — Padri, stendiamo
Tutti la man su quest' esangue, e tutti
Giuriam di vendicarlo.

> Lictoren, hebt die Beile!
> Soldaten, zu den Waffen! Senatoren,
> Entblösst das Eisen! Muth! ich geh' voran.[1])

So heldenmüthig schreitet Consul Opimio, die dramatisch berufenste Figur der Tragödie, dem entscheidenden Austrag entgegen. Dieser ist bereits so viel wie entschieden, und der letzte Act rafft nur in Eile seine kurzen und wenigen Scenen wie seine sieben Sachen zusammen. Licinia sucht verzweiflungsvoll ihren Gatten. Ein Greis führt seinen im Aufruhr auf dem Aventin verwundeten Sohn über die Scene, das Vaterland bejammernd. Cornelia stürzt über die Bühne, ohne auf Licinia's Frage nach Cajo zu hören. Kehrt alsbald wieder mit Cajo's Söhnchen auf dem Arme zurück, und bringt die an den Stufen der Tribüne daliegende Licinia wieder zu sich mit der Meldung, dass Cajo noch am Leben; eine Schilderung des Kampfes entwerfend, in den sie sich begeben, um dem Cajo ein Schwert zu bringen, an den sie aber im Kampf nicht gelangen konnte. Der Kampf dauert fort. Licinia bricht in Wehklagen und Verwünschungen gegen die Stadt aus, die ihren Wohlthäter den gemeinschaftlichen Feinden, dem Senate und den Patriziern, preisgebe:

> Auf, rächet ihr,
> Ihr röm'schen Hügel die verrath'ne Tugend.
> Schüttelt die Flanken, stürzet zu Boden diese
> Verruchte Stadt, das Brutnest von Tyrannen
> Und Undankbaren, und zugleich mit ihnen
> Begrabet mich auch unter den Ruinen.[2])

Ein auf der Flucht begriffener Bürger meldet Cajo's Aechtung. Ein zweiter Cajo's Tod. Ein dritter, dass er noch am Leben, aber waffenlos in den Tempel der Furien geflüchtet sey. Cornelia wehrt erzürnt den Gedanken einer Flucht von einem Gracchen ab. Licinia

---

1) Littori, alto le scuri
Soldati, all' armi: Senatori, il ferro
Fuor delle toghe: ardire. Io vi precedo.

2) Deh, voi, romani colli,
Voi vendicate la virtù tradita,
Scotete i fianchi, rovesciate al piano
Questa iniqua città; che nido è fatta
Di tiranni e d'ingrati, e me sovr' essi,
Me seppellite nelle sue ruine.

bleibt stumm vor Schmerz. Gracco stürzt auf die Bühne mit dem Ruf: „Ein Schwert! Ein Schwert!" Das Musenpferd für ein Schwert! Opimio erscheint mit Patriziern und Soldaten. Cornelia wirft sich zwischen ihn und den Sohn. Opimio befiehlt, sie zu entfernen. Cornelia überreicht, mit der einen Hand ihr Haupt verhüllend, mit der andern einen Dolch dem Sohn:

Nimm hin, mein Sohn, und stirb in Ehren.
Cajo. Daran
Erkenn' ich dich, o Mutter. An dem Stosse
Erkenne deinen Sohn. (ersticht sich) [1])
Licinia (stürzt mit einem durchdringenden Schrei zu Boden)
O Gott . . . ich sterbe. [2])

In diesem Trauerspiele sind die Elemente zu einer grossartigen geschichtlichen Tragödie, die disjecta membra zu einer solchen; aber sie krankt an dem Gebrechen ihres Dichters: dem Mangel an Einheit, Geschlossenheit, an einem Mittelpunkt. Sie entfaltet sich nicht aus einem lebendigen Kern; ihre Herzwurzel schiesst ins Geäst und Buschwerk. So viel kommt es bei dem Dichter, dem dramatischen insbesondere, auf die Grundwurzel seines Talentes, auf die gefestete Individualität, auf den Charakter, an. Die Kehrseite zu Monti sehen wir in Alfieri, dessen Willens- und Charakterstärke bedeutsame, eigenwüchsige, für sein Volk mustergültige Dichtungen einem harten, steinigen Talente abgewann. Jenem Hohnsprüchlein: „Kein Talent, doch ein Charakter", zum Trotz, möchte es gleichwohl öfter vorkommen, dass ein kernhafter, durch Nachdenken, Studiren und gründliche Bildung erstarkter Charakter bei geringerem Talente erspriesslichere, werthvollere und edlere Schriftwerke hervorbringt, als ein reicheres Ta-

---

1) Bekanntlich tödtete ein Sclave den Cajus Gracchus auf dessen Geheiss.

2) Corn. ah figlio,
Prendi, e muori, onorato. (con una mano avvolgendosi il capo nel manto e coll' altra porgendo rapidamente al figlio il pugnale.)
Cajo. In questo dono
Ti riconosco, o madre. In questo colpo
Riconosci tu il figlio. (si uccide.)
Lic. (gettando un grido acutissimo, e cadendo tramortita)
Oh dio! . . . mi moro.

lent, als ein Genie selbst, das auf einer lumpigen Gesinnung und Persönlichkeit wuchert. Vielleicht ist das Genie die Blume eben nur, zu welcher, wie bei der Pflanze, in immer höherer Aufstufung, die spröden, holzigen Fasern der Charaktereigenthümlichkeit vergeistigt sich entfalten. Vielleicht ist die poetische Schöpferkraft auch nur der feinste Saft als Ausdruck und Inbegriff des Gattungscharakters und der Eigenart jeglicher Individualität; das Keimbläschen, das punctum saliens auf dem für seine Entwickelung nothwendigen Substrat und Nährkörper, dem Dotter, der den Charakter der Thierart in sich schliesst.

Auch hinsichtlich des tragischen Sprachstyls bildet Monti den Gegensatz zu Alfieri. Monti's Styl bezeichnet ein italienischer Literator als durchweg glänzend, reich an Bildern, und mit Versen geschmückt von unnachahmlicher Harmonie.[1]) Monti's Ausdrucksform ist Affectsprache; Alfieri's: Juvenalische Geisselschläge im jambischen Sechzehnteltact. Alfieri's Verse glänzen einzig im Schimmer der „splendida bilis". Bricht er ja einmal einen Rosenzweig, so treffen seine ersten Schläge die Rosen selbst, die er zu Schanden klopft, bis ihm nichts als die nackte Dornruthe in der Hand bleibt. Monti's affectvollerer Dialog ist denn auch für uns der tragisch beseeltere, dem Trauerspiel gemässere, ohne dass der weichere Empfindungshauch der Kraft und Energie Abbruch thäte. Wir müssen sogar Monti's politischen Debatten, in Bezug auf historischen Charakter und staatsmännischen Geist, den Vorzug geben. Signorelli will die Vollkommenheit der italienischen Tragödie in der Verbindung von Monti's Styl mit der Grossheit des Alfieri erblicken.[2]) Das heisst mit andern Worten, den aeginetischen Styl mit dem des Praxiteles oder Polyklet verschmelzen. Das Phänomen schien in der That in einem der hervorragendsten Schriftsteller dieses Zeitraums verwirklicht, in:

Ugo Foscolo.

Er stellt gewissermassen einen Monti-Alfieri dar, der den poetischen Genius des ersteren, aber in gedankenvollerer Vertie-

---

1) Lo stile del Monti in queste tragedie (Aristodemo, Manfredi e Cajo) è sempre splendido, ricco di belle immagini, ed illustrato da versi di una inimitabile armonia. A. Levati, Saggio etc. p. 152. — 2) . . . la tragedia italiana si sarebbe avuta perfetta quando si fosse congiunto con lo stile di Monti la grandezza del Alfieri. Stor. dei Teatri t. X. p. 223.

fung, mit dem leidenschaftlichen Charaktertrotz des Alfieri vereinigt. Seine Schreibart stellt zugleich eine Vermischung von Monti's und Alfieri's Styl dar, wie Signorelli's frommer Wunsch sie nicht andächtiger als Ideal einer italienischen Tragödie hätte ersehnen können. Wir werden Gelegenheit haben, diese seltsame Verbindung vor Allem in Foscolo's Tragödien zu beobachten, und zu erwägen, ob sie denn auch zu kunstgemässer Durchdringung gediehen. Die Verbindung der beiden Style erscheint um so seltsamer und kühner, da in Monti's Stylfärbung sich, wie schon bemerkt, Töne celtisch-germanischen Empfindungsgeistes mischen, den Alfieri's straffe, in dem Bannkreis seiner subjectiven Eigenart beschlossene Gestaltungsweise abwehrte. Findet sich nun auch noch jene Aneignung beider heterogenen, man darf wohl sagen, sich ausschliessenden Stylcharaktere geimpft auf eine der selbstständigsten und leidenschaftlich ursprünglichsten schriftstellerischen Individualitäten der italienischen Literatur: so wird eine solche Erscheinung unsere besondere Aufmerksamkeit und Beachtung wohl herausfordern dürfen.

Als Sohn einer griechischen Mutter, Diamanta Stathi oder Spaty und eines Venezianers, Andrea Foscolo[1]), durch Geburt schon ein Mischling, scheint Ugo Foscolo zum Vertreter der classisch-romanischen Poesie im 19. Jahrh. vorbestimmt. Das Jahr seiner Geburt, die an Bord einer der Republik Venedig gehörenden Fregatte in der Nähe der Insel Zante stattfand, wo sein Vater Gouverneur (Provveditore) war, ist nicht festgestellt. Nach Foscolo's verschiedentlichen Angaben, schwankt sein Geburtsjahr zwischen 1772, 1775 und 1776.[2]) Als sein Geburtsland giebt er selbst den jonischen Inselstaat an, in der Ode „All' Amica ri-

---

1) Luigi Carrer nennt den Vater einen „Reisenden in der Levante", der als Arzt in Padua doctorirt hatte und sein Leben auf Reisen zubrachte. (Prose e Poesie edite ed inedite di Ugo Foscolo etc. Venez. 1842. Vita di Ug. Fosc. p. IV.) Foscolo's Biograph, Giuseppe Pecchio, sagt von dessen Vater: er sey Schiffsarzt im Dienste der venetianischen Republik gewesen, und stellt dessen Abstammung von der altadeligen venetianischen Familie der Foscari und Foscarini in Abrede. (Vita di Ugo Foscolo. Lugano 1830. p. 16.) — 2) Pecchio nimmt 1778 als Foscolo's Geburtsjahr an. a. a. O. p. 17.

sannata" (an die wiedergenesene Freundin) [1]), den Streit, ob er von Geburt ein Grieche oder Italiener, schlichtend. Den Vater verlor er in frühester Kindheit. Seine hochgesinnte von altgriechischem Geiste erfüllte Mutter widmete dem Sohn eine sorgfältige Erziehung. Dem Jünglinge begegnen wir auf der Universität zu Padua, wo er unter Sibilato Stratico und dem berühmten, uns schon bekannten Abate Melchiorre Cesarotti studirte. Der von Natur zu düsterer Nachdenklichkeit gestimmte Musenjünger nährte diesen Hang durch Cesarotti's Vorträge über Ossian; durch dessen Ossian-Uebersetzung und Gray's berühmte Kirchhof-Elegie, nächst Blair's „Grab" (The Grave), die Ahnmutter aller Gräberpoesie, die, als „Sepolcri" in der italienischen Literatur des 19. Jahrh., namentlich durch die „Sepolcri" des Foscolo, eine so bedeutende Wirkung hervorbrachte. Doch schwur der Jünger nicht auf die Worte des Meisters, was Ossian namentlich betrifft, den Cesarotti, der gelehrte Uebersetzer des Homer, als epischen Dichter, über den Sänger der Ilias und Odyssee stellte, von der kaledonischen Nebelpoesie benebelt. Dawider sträubte sich das hellenische Blut in dem jungen Musensohn, der sein Zacinto im Style einer homerischen Hymne besang. Auch theilte der Jünger

1) — — — L'isole
Che col selvoso dorso
Rompono agli Euri e al grand Ionio il corso.
Ebbi in quel mar la culla . . . (Prose e Poes. p. 399.)

Die Freundin war die Signora Luigia Pallavicini, die einen Sturz vom Pferde erlitten. Der Unfall inspirirte ihm zwei Oden. In der ersten, die den Sturz besingt („La caduta da cavallo"), wünscht er, die Grazien möchten seiner Dame jenen Balsam und wohlriechende Leinen bringen, womit sie einst die durch einen Dornstich verursachte Fusswunde der Venus verbanden. Die malerische Schilderung des sich bäumenden und die schöne Reiterin abwerfenden Pferdes ist ein Meisterstück. Der Dichter verwünscht den Urheber weiblicher Reitkunst:

Pera chi osò primiero
Discortese commettere
A infidele corsiero
L'agil fianco femineo. (Prose e Poes. p. 398.)

In dem berühmten Gedichte ‚Le Grazie' giebt Foscolo die Insel Zacinto (Zante) als seine Geburtsstätte an: „Dort betete ich als Kind die Göttin Venus an":

Ivi fanciullo
La Deità di Venere adorai.

durchaus nicht die Vorliebe des Cesarotti für die französische Tragödie; vielmehr schlug sein Herz hoch und feurig für die Tragödie der Griechen. Doch schloss sich Foscolo den in Cesarotti's philosophischem Versuch über die Sprache [1]) ausgesprochenen Grundsätzen an, die auf eine einfache, von dem classisch-akademischen Periodenweichselzopf befreite, Herz und Phantasie ansprechende, und durch neugebildete Wortformen bereicherte Ausdrucksweise hinwirkten. Bald stellte auch Foscolo in seinem noch

---

1) Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana. Dem Cesarotti trat Napione di Cocconato entgegen mit der Schrift: „Vom Gebrauch und den Verzügen der italienischen Sprache“ (Dell' uso e dei pregi della lingua italiana), worin er namentlich die Neubildung von Worten bekämpfte, uneingedenk der horazischen Lehre: Licuit semperque licebit Signatum praesente nota procudere nomen (a. P. v. 58). „Denn erlaubt war es, bleibt es auch immer, Worte zu bilden, beprägt mit der Neuzeit gültigem Stempel“. Napione's Ansicht entwickelte P. Cesari (Antidote pei giovani studiosi contro le novita in opera di lingua Italiana. Forli 1824) zu einem System der Sprachreinigung mit dem Bestreben, die italienische Sprache zurückzuführen auf die Schreibart der Trecentisten (Petrarca's, Boccaccio's). Insbesondere hebt in verschiedenen Schriften Cesari den „Spiegel der Reue“ (Specchio di Penitenza von Passavanti) und „Le Vite dei SS. Padri von Cavalca — beide aus dem 14. Jahrh. — als Schatzkästlein der sprachlichen Anmuth und idiomatischen Zierlichkeit hervor. Cesari selbst schrieb Novellen in der Prosa der Trecentisten, und übersetzte die lateinischen Classiker in solche Prosa. Gegen die Ausschreitungen der Sprachreformisten nach beiden entgegengesetzten Richtungen: sowohl der Neuerer wie der Alterthümler, trat Monti in die Schranken mit seinen schon erwähnten Dialogen (opere Milano 1827, Vol. VII). Gegen die Verunreinigung der italienischen Sprache durch Gallicismen vereinigten sich die Neuerer mit den Puristen: Paradisi, Lomberti, Strocchi, Monti und Oraldi in Mailand, Alfieri, Coluso und Grassi in Turin; Lombardi, Vannetti, Cesari in Verona; Colombo in Parma. An den Lehren und Beispielen dieser Reformatoren der italienischen Sprache vom 19. Jahrh. schulten sich die Musterschriftsteller des Jahrh.: die Giordani, Foscoli, Perticari, Taverno u. a. (Vgl. Levati a. a. O. c. III). Ueberraschend ähnliche Spaltungen in zwei sprachreformatorische Parteien bewegten schon zur Zeit des Kaisers Augustus die römische Literatur, unter den Zunftnamen Cacozeli und Antiquarii, entsprechend den italienischen Neuerern und Alterthümlern oder Trecentisten, Orthodoxen und Puristen der italienischen Sprache im 19. Jahrh. Kaiser Augustus verachtete gleichsehr beiderlei Eiferer: „Cacozelos et Antiquarios, ut diverso genere vitiosos, pari fastidio sprevit (Suet. Octav. c. 86).

näher zu erwähnenden Werther-Roman in Briefen: ‚Jacopo Ortis', das in der italienischen Literatur erste und unerreichte Muster einer solchen scheinbar kunstlosen, naiv-traulichen, von Herzen fliessenden Schreibart auf.

Schon als Knabe hatte Foscolo eine glühende Freiheitsliebe an den Tag gelegt. Schon damals beschäftigte ihn der Gedanke an eine Wiederherstellung der alten römischen und spartanischen Republik. Für solche Gedanken hatte die venetianische Republik, trotz ihrer Altersschwäche, noch eine sehr scharfe Witterung. Der junge Foscolo erhielt eine Vorladung vor die Staatsinquisition und auf dem Wege dahin rief ihm seine Mutter in griechischer Sprache zu: „Stirb! aber entehre dich nicht durch den Verrath deiner Freunde!" Foscolo kam, dank seiner Jugend, mit einem Verweise davon, und mit der Ermahnung, in Zukunft mit Aeusserungen chimärischer Pläne vorsichtiger zu seyn; überhaupt seine Gehirnkammer durch beständige Vergegenwärtigung der venetianischen Bleikammern auf das vorschriftsmässige Gedankenmass einzuschränken. Der Mutter aber rieth Cristofalo, der Vorsitzende der Staatsinquisition, den Jüngling auf Reisen zu schicken. Der Jüngling trat seine erste Flüchtlingswanderung nach Florenz an, wo er seine erste Tragödie Tieste (Thyestes) schrieb, die er im April 1799 an Vittorio Alfieri schickte mit der Zuschrift: „Dem Tragiker Italiens wagt ein in Griechenland geborener, unter Dalmaten erzogener Jüngling seine erste Tragödie zuzueignen". [1]) Alfieri soll, nach Lesung derselben, dem jungen Dichter das Horoskop gestellt haben: dass er ihn dereinst übertreffen werde. Foscolo erhielt infolge einer von Bonaparte an den venetianischen Senat gerichteten Drohung, wegen Verfolgung von demokratisch Gesinnten, die Erlaubniss nach Venedig zurückzukehren. Bonaparte legte schon damals auf die politische Verfolgungssucht, als sein künftiges Herrscherrecht, Beschlag. Gleichzeitig producirte er, zur Belustigung der Zuschauer, Kunststücke mit dem venetianischen Löwen,

---

1) „Al tragico dell' Italia oso offrire la prima tragedia d'un giovine nato in Grecia, educato frai Dalmati" (Carlo Cataneo: Ugo Foscolo e l'Italia. Mil. 1861 p. 11.) In Dalmatien hatte Foscolo seine erste Erziehung genossen, wo seine Mutter, abwechselnd mit dem Aufenthalte auf der Insel Zante, zubrachte.

à la Van Aken. Er liess ihn aufwarten wie einen Pudel; die Reitpeitsche apportiren; er steckte ihm den Kopf in den Rachen, den der Löwe noch weiter aufsperren musste, als jener Löwenkopf vor dem Sitzungssaal der Dieci, dessen Rachen die geheimen Denuntiations-Zettel aufnahm, an deren jedem ein Kopf hing. Das letzte Schaustück, das Van Aken-Bonaparte mit dem venetianischen Löwen zum Besten gab, bestand darin, dass er ihm das Fell über die Ohren zog und es an Oesterreich verkaufte, als Ersatz für das Löwenfell von Richard Löwenherz, das ihm Shakspeare's Faulconbridge von den Schultern gerissen. Zu allerletzt riss ihm der preussische Adler die venetianische Löwenhaut von den Schultern und gab sie dem rechtmässigen Besitzer zurück, der nun die Löwenhaut als Bärenhaut gebraucht, um darauf zu lungern als Bärenhäuter.

Nach Foscolo's Rückkehr in die Lagunenstadt wurde sein Tieste am 4. Januar 1797 im St. Angelo-Theater aufgeführt, während am selben Abend, auf zwei andern Theatern der Stadt, neue Trauerspiele von Pepoli und Giov. Pindemonte gegeben wurden. Der jugendliche Dichter feierte über seine älteren Kunstgenossen den glänzendsten Sieg. Sein Tieste ging neun Abende hintereinander mit immer gesteigertem Beifall über die Bretter. Am ersten Abend der Darstellung wurde der 19jährige Dichter enthusiastisch vom Publicum gerufen, und von seiner Mutter mit dem triumphirenden Stolze einer Spartanerin vorgeführt.[1]

Das letzte, eben gemeldete Menageriestückchen Bonaparte's: das an Oesterreich verschacherte Fell des venetianischen Löwen, mit der ganzen Republik als Anhängsel, konnte der Dichter des Tieste dem Schinder altersschwacher Löwen und Verkäufer ihrer Felle nie vergeben. Glühende Lavaströme schüttet er darüber gleich in den ersten Briefen seines Jacopo Ortis aus[2], dergleichen Goethe's Werther 1772 freilich nicht auswerfen konnte. Der

1) Pecchio a. a. O. p. 30. — 2) vom 11. und 13. October 1797. Der merkwürdigste, seinen vollkommen gerechtfertigten Hass gegen Bonaparte aussprühende Brief ist der vom 17. März desselben Jahres. Dieser Brief fehlt in allen nach der ersten erschienenen Ausgaben des Jacopo Ortis. Wir theilen hier die bezeichnendste Stelle mit aus dem von Friedrich Lautsch übersetzten Roman (1829):

arme Werther durfte seine Brust nur durch Ergüsse von Liebeskummer und verzehrendem Aerger über den Schimpf erleichtern, dass er als Bürgerlicher aus einer adligen Gesellschaft gewiesen worden. Erwägt man aber die Zustände Deutschlands zu Werther's Zeiten, muss man den Pistolenschuss von 1772 trotzdem für ein Signal der Eruption von 1789 halten und für einen Vorläufer der Lavaströme, welche dem Werther des Foscolo, seinem Jacopo Ortis, aus der Feder stürzten.

Noch im Jahre 1799 — für Italien ein verhängnissvolles —[1]) schrieb Foscolo aus Genua, wo er unter Massena gegen das russisch-österreichische Belagerungsheer tapfer stritt, durch ehrende Wunden ausgezeichnet, — schrieb Foscolo an Bonaparte in Egypten: „Dich anzurufen, gebietet uns die Pflicht, und dir, uns beizustehen; nicht bloss weil italienisches Blut in deinen Adern fliesst und die italienische Revolution dein Werk ist; sondern desshalb, damit die Jahrhunderte von dem Verkaufsvertrage schweigen, der mein Vaterland preisgab, die Völker, argwöhnisch machte und deinem Namen die Würde raubte. . . Unserem Jahrhunderte wird, ja, wird ein Tacitus erstehen, der dein Feilgebot der strengen Nachwelt zu überliefern berufen ist. Gott befohlen. Ugo Foscolo".[2]) Hier pocht Etwas vom Herzschlag eines Pelopidas

---

„Viele bauen indess auf den aus italienischem Blute entsprossenen Heldenjüngling, der da geboren ward, wo man unsere Mundart spricht. Doch werde ich von einer niedrigen und grausamen Seele nie etwas Nutzbares und Grosses für uns erwarten. Was frommt's, dass er des Löwen Kraft und Muth habe, da er eine fuchsartige Gesinnung hat und sich dran freut? Ja — niedrig und grausam — sind nicht übertrieben. Hat er nicht Venedig mit offener, man möchte sagen grossmüthiger (soll wohl heissen „übermüthiger") Härte verkauft? Selim I., der 3000 circassische Krieger, die auf sein Wort bauten, ermorden liess, und Nadir Schah, der in unserem Jahrhundert 300,000 Indianer erwürgte, sind zwar grässlicher, aber minder verachtenswerth! . . . . Die Natur hat ihn zum Tyrannen geschaffen und ein Tyrann beachtet sein Vaterland nicht; er hat keins."

1) s. o. S. 26 f. — 2) „Noi siamo in dovere d'invocarti, e tu in dovere di socorrerci, non solo perchè partecipi del sangue italiano e la rivoluzione d'Italia è opera tua; ma per fare che i secoli tacciano di quel trattato che trafficò la mia patria, insospettì le nazioni, e scemò la dignità al tuo nome. . . . Avrà il nostro secolo un Tacito, il quale commettera

oder Philopoemen. In Genua war es, wo Foscolo, während der Vertheidigung, die schon angeführte berühmte Ode auf den Sturz vom Pferde dichtete, den die schöne Genueserin, Luigia Palavicini, erlitt.

Bonaparte's Sieg bei Marengo führte Foscolo nach Mailand zurück, der Hauptstadt der vom Sieger aufgerichteten cisalpinischen Republik. Hier hatte Foscolo bereits 1798 Monti und Parini, den Alten vom Lombardischen Musenberge, kennen lernen. Hier arbeitete nun Foscolo seine 1796 verfassten „Briefe zweier Liebenden"[1]) in den mehrgedachten Briefroman, Jacopo Ortis, um, nachdem er Goethe's Werther, den er jetzt erst kennen lernte, in italienischer Uebersetzung gelesen. Den Roman liess Foscolo 1802 erscheinen. Jene „Briefe zweier Liebenden" waren der Erguss seiner ersten Liebesleidenschaft, die ihm eine schöne junge Römerin, Isabella oder Teresa R., einflösste, die Werther-Lotte seines Jacopo Ortis. Wenn Foscolo's Roman durch die Umgestaltung der Briefe nach dem Vorbilde von Goethe's Werther in Form, Ton, Verlauf und Ausgang eine Nachahmung, ja eine Copie von Werther scheinen kann, so gewinnt diese Nachahmung dadurch ein eigenthümliches, in der Romanliteratur einziges Bewandtniss, dass die den Inhalt beider Romane bildenden thatsächlichen Ereignisse, die Erlebnisse und Liebesschicksale der beiden Dichter: Goethe's bezüglich der Charlotte Duff, und Foscolo's Liebesverhältniss mit jener Teresa R., in den Hauptzügen übereinstimmen. Foscolo's Liebesabenteuer erweist sich, durch ein seltsames Zufallsspiel persönlicher Erlebnisse, man möchte sagen, durch den Puck, den Neckegeist lebensgeschichtlicher Begegnisse, herbeigeführt — erweist sich als eine thatsächliche Copie von Goethe's persönlichem Liebesroman mit Charlotte Duff. Die Fügungen in Foscolo's Lebensumständen hätten demnach gewissermassen das Plagiat begangen; und er selbst, als Dichter des Jacopo Ortis, er zeigte uns den feinsten poetischen Tact darin, dass er seinen ursprünglichen „Briefen zweier Liebenden" die nachträgliche Form gab, die ihm Goethe's überlegenes und so zu sagen gesetzgeberisches Dichtergenie vorgezeichnet hatte,

---

la tua sentenza alla severa posterità. Saluto. Ugo Foscolo. (Lett. a Bonap. p. 37. 38. Cattaneo. a. a. O. p. 16.) — 1) Lettere di due Amanti.

und die der Italiener als die dem gleichartigen Stoff und Inhalt einzig gemässe, ja nothwendige erkannte. Wir glauben, diese Auffassung möchte den von deutschen und italienischen Schriftstellern geführten Streit, ob Foscolo's Jacopo Ortis eine Nachahmung von Goethe's Werther sey, befriedigend schlichten. Die Gleichartigkeit der bezüglichen Liebeserlebnisse beider Dichter ist eine biographische unbezweifelte Thatsache. Foscolo selbst äussert sich darüber wie folgt: „So stellte der Verfasser (bis auf den Namen und den vollzogenen Selbstmord) sich (in seinem Ortis) selbst dar, wie er in den Ereignissen seines Lebens sich verhalten mochte, in Geistesart, im Alter, das er damals hatte, in seinen Ansichten und Irrthümern, in allen stürmischen Bewegungen seiner Seele. Die von jener jungen Dame erweckte Leidenschaft, ihre häuslichen Verhältnisse, die überschwänglichen Züge von Edelmuth und Raserei des Jünglings, sind geschichtlich. Der Seelenausdruck von Teresa, wiewohl einigermassen verschleiert, erscheint in jeder Weise treu gezeichnet. Die Episoden sind wahrheitsgemäss, wenn auch von der Phantasie des darin als Zuschauer und Mitspieler verflochtenen Verfassers, von der Leidenschaft, womit er sie erzählt, und durch die unheilvollen Folgerungen, die er daraus zieht, absichtslos überboten" [1]) . . . Ueber das Verhältniss seines Romans zu Goethe's erklärt sich Foscolo an einer andern Stelle in der Vorrede zu seinen Ultime lettere di Jacopo Ortis: „Der Verfasser . . . modellirte das Buch nach der Architektur des Werther . . . Herr Goethe überdachte zwei Jahre lang sein Werk, und schrieb es dann in Einem Monat nieder, als einen Erguss des Genies gleichsam, das mit einmal das lang erhaltene Feuer zusammenfasst und ausstreut.

---

1) „Cosi (dal nome in fuori e dall' atto del suicidio consumato) lo scrittore rappresentò se medesimo tale quale era ne' casi della sua vita, nell' indole, e nell' età ch' egli aveva, nelle sue opinioni ed errori, e in tutti i moti tempestosi dell' anima sua. . . L'amore destato dalla giovinetta; le domestiche circostanze di lei, e i caratteri estremi di generosità e di furore del giovine, sono storia. La fisonomia morale di Teresa, benchè sia stata tanto quanto velata, è ad ogni modo fedelmente dilineata. Gli episodi sono veri ne' fatti, ma esagerati senz' intenzione dalla fantasia di chi ne fu insieme spettatore ed attore, dalla passione con che li racconta, e dalle conclusioni funeste ch'ei ne ricavò. . . .

Wogegen der italienische Autor nur das Tagebuch seiner eigenen ihn bedrängenden Leidenschaften in Form eines Buches zu fassen brauchte, wie er sie stündlich erlebte, Tag für Tag während achtzehn Monate mit der Schilderung derselben beschäftigt; und dachte selbst da noch nicht an Leser. Im Werther ist die Handlung von Anfang bis zur Katastrophe mit poetischer Zier aus der einzigen Liebesleidenschaft entwickelt. [1]) Ortis ist gleichzeitig von verschiedenartigen und wahnvollen Begierden erfüllt; er stellt geschichtlicher den täglichen Zustand der menschlichen Herzen dar, nur dass in ihm jene sehnsuchtsvollen Wünsche übermächtiger sind, und die Enttäuschung schneller eintritt. Der tragische Widerstreit aber in seinem Charakter schwankt zwischen dem eingepflanzten Lebenstrieb und der Verzweiflung an allen menschlichen Leidenschaften. [2])

Die Entwickelung aber aus einer einzigen übermächtigen Leidenschaft, an der Goethe's Werther zu Grunde geht, dünkt uns poetischer und kunstgemässer. Dem Roman des Foscolo fehlt die Entwickelung eben, die Steigerung, das stufenweise Fortschreiten zur Katastrophe und die klare, durchsichtige Einheit. Foscolo's Roman ist eine glänzende Mosaik von Leidenschaften; ein Pandämonium politischer, socialer, philosophischer,

---

1) Das scheint uns nicht ganz richtig. Werther's Unmuth über seine gesellschaftliche Stellung, ein gewisses in der Zeit liegendes Unbehagen und Frondiren des Lebens, Gefühlsüberschwang und Schwärmerei, das alles mischt ein dunkles Fädchen in Werther's Lebensüberdruss, den freilich sein Liebesschicksal in die Farbe einer einzigen unseligen Leidenschaft taucht. — 2) „Lo scrittore . . . modellò il libro su l'architettura del Verther. . . . Il signor Goethe meditò per due anni il suo libro, e poi lo stese in un solo mese, quasi esplosione d'ingegno che concentrò e scagliò istantaneo il foco rac colto da lungo tempo. Invece all' autore italiano bastò di ridurre a libro il diario delle proprie angosciose passioni, com' ei le provava d'ora in ora, le andava di giorno in giorno scrivendo pel corso di diciotto mesi; nè allora ei pensava a' lettori. Nel Verther, l'azione dal principio alla catastrofe è con decoro poetico mossa dall' unica passione d'amore. L'Ortis è simultaneamente pieno di desiderj varj e vanissimi; e rappresenta più storicamente lo stato giornaliero de' cuori umani; se non che in lui i desiderj sono più prepotenti, e il disinganno è più rapido: e nel suo carattere, il contrasto tragico sta fra l'istinto ingenito della vita, e la disperazione di tutte le umane passioni."

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

misanthropisch-humanistischer und von Liebesleidenschaft durchglühter Herzensstürme. Reicher, üppiger an brennenden Farben und gährenden Gedanken als Goethe's Werther, konnten einzelne Briefe, Partien, Schilderungen in Foscolo's Ortis Goethe's Roman zu verdunkeln scheinen. Allein der Reiz der Naivetät, der idyllischen Unschuld und Innigkeit; des kindlich Gemüthvollen inmitten dieser Seelenstürme eines jugendlichen sich immer tiefer und tiefer verdüsternden Geistes — von dieser Maipoesie, womit Goethe's Werther beginnt, und die den ganzen seelenvoll-unseligen Roman bis zuletzt, ja den Selbstmord noch, zu durchleuchten scheint — davon athmet uns kaum ein Hauch in Ortis an, welcher, von Anfang herein in Novemberstimmungen getaucht und wie von den Seufzern Ossianischer Schwermuth und Geistesklage monoton durchweht, dieser Fülle episodischer Anregungen und Schönheiten freilich bedurfte, um durch die Pracht der Farben, den Reichthum und Wechsel der Zwischenfälle, die Bedeutsamkeit der darin erscheinenden historischen Persönlichkeiten, wie z. B. Parini's, die Gluth der leidenschaftlichen Ausdrucksweise und die Streifblicke, die, wie durch sturmgejagte und zerrissene Wolken, aus dem Hintergrunde der gewaltig bewegten Tagesgeschichte hereinfallen — um mittelst solcher kunstreichen und pikanten Reflexe über die trübe Einfärbigkeit des Grundtons und der Grundstimmung ein schmuckes Gewebe von abwechselnden Tönen, Schlaglichtern und Schlagschatten zu streuen. Der etwaige Vorzug, den Ortis vor Werther voraushaben möchte, und der jenem eine so bewältigende geschichtlich-heroische Vertiefung giebt: die patriotische Freiheitsdurchglühung, ist ein Vorzug der seit Goethe's Werther erfolgten geschichtlichen Entwickelung, der Wertherentwickelung des ganzen Jahrhunderts [1]), der politischen Völker-Wertherperiode, wenn der Ausdruck gestattet ist; ein Vorzug, den Foscolo's Ortis nur zurückspiegelt, ohne dass es ihm gelungen wäre, die beiden Leidenschaften: Minneleid und Vaterlandsliebe, erotische und freiheitsbegeistert-patriotische Gluth in einander zu schmelzen.

Die Parallele beider Romane weiter zu verfolgen müssen wir der Geschichte des Romans überlassen. Wir unseres Orts haben

1) Vgl. VI, 2. S. 45 f.

uns lediglich auf die allgemeinen Grundzüge einer dichterischen, in anderweitigen Formen der Poesie ausgeprägten Geisterart, insofern dieselben den Charakter des dramatischen Dichters bestimmen helfen, zu beschränken. An einem Vorrath solcher Vergleiche fehlt es übrigens durchaus nicht. Aehnlichkeiten, Verschiedenheiten, Vorzüge und Eigenthümlichkeiten beider Romane finden sich in treffenden, zuweilen freilich auch schiefen Zusammenstellungen bei Foscolo's verdienstvollem und geistreichem Lebensbeschreiber: Giuseppe Pecchio [1]; bei Luigi Carrer [2]) und im Anhang zu Friedrich Lautsch's schon erwähnter Uebersetzung des Jacopo Ortis, in ergiebiger Fülle. [3] So viel klärt sich aus allen Vergleichungen und Uebersetzungen der Werther-Ortis-Kritik heraus; dass Foscolo's Ortis seine Unsterblichkeit von Goethe's Werther zu Lehne trägt; dass aber trotzdem Foscolo's Roman, der erste in der italienischen Literatur, für diese die Bedeutung von Goethe's Werther ansprechen darf, in Rücksicht auf Neuheit und Frische eines verjüngungskräftigen Styls; auf schwärmerisch-edles Empfinden und Durchhauchen mit der Läuterungsgluth jener, zuletzt doch nur in den Jungbrunnen einer endgültigen Befreiung sich ergiessenden, trauerseligen Gefühlsschwelgerei: Befreiung — Goethisch-ästhetisch ausgedrückt — von diesem Gefühlsüberschwange selber, als Zeitkrankheit, als allgemeinem Wertherleiden; einem unbestimmten Missmuth und Ueberdruss, ob der lakeienhaften Herabwürdigung des Bürgerthums und des Geistes; ob der Siechheit unfreier, einer allgemeinen Verderbniss entgegenfaulender Zustände; — Befreiung von der innerlichen Empfindseligkeit, die gleichsam nur ein unwillkürlicher, unerklärlicher Weinkrampf, wie er als Symptom grosser heranziehender Krankheitskrisen sich einzustellen pflegt, die jene

1) a. a. O. c. IV. p. 93 f. — 2) a. a. O. c. XXVIII—XXII. (p. XXXVII —XLII.) — 3) Bibliographische Nachricht. IV. Historische Wahrheit der „letzten Briefe". S. 203 ff. auf Grundlage eines Briefes aus dem Jahre 1808 an Bartoldi, den bekannten Verfasser einer Reise nach Griechenland. — V. Literarische Ansicht über „die letzten Briefe" S. 207—238. — VI. Werther und Ortis. S. 239—292. Manches Gute, aber noch mehr Verkehrtes über Ortis und Werther enthalten die „Kleinen Aufsätze" von Heinrich Luden, dem früheren Uebersetzer der „letzten Briefe", und Vorgänger von F. Lautsch. S. I—XIV u. S. 91—129.

Unbestimmtheit des Missbehagens und weichmüthiger Leidsamkeit als ihre Schatten vor sich herwerfen. Culturhistorisch ausgedrückt: Befreiung nicht bloss von den symptomatischen Krankheitserscheinungen im obigen Goethisch-ästhetischen Sinne; nein, eine radicale Befreiung des tiefergriffenen ganzen Völkerorganismus von den politisch-socialen Krankheitsursachen — eine Radicalcur mit Feuer und Schwert, Blut und Eisen, dem ferrum und ignissanat der Revolutionen. Foscolo's Ortis bezeichnet, im Verhältniss zu Goethe's Werther, die vorgeschrittene Krisis im Wertherleiden der Völker, das eben in revolutionärer Form auftritt und nicht in Selbstmord, sondern in Verjüngung des lebenskräftigen Volkskörpers, im Abwerfen des alten Adam mit dem absoluten Fuchtelzopfe, endet. Für Italien hat die Ortis-Krisis eine solche glückliche Wendung genommen. Deutschland, das sein Wertherleiden, seine Werther-Zerrissenheit, seine bis zur Krankhaftigkeit schwärmerische Sehnsucht nach Befreiungseinheit, langsamer hinzieht, Deutschland hat die Sanat-ferrum-Krisis bei Königsgrätz glücklich überstanden, und der Pistolenschuss, der seinem Wertherleiden ein Ende machen und seine vollständige Befreiung von der Zerrissenheit, der seine Einheit und Freiheit herbeiführen wird, dieser Pistolenschuss wird die Richtung jener Freikugel nehmen; den bösen, heimtückischen, mit höllischen Mächten im Bunde stehenden Buben, den Caspar, niederstrecken, der, mit Hülfe Samiel's oder Sa-Niel's, selbstmörderische Freikugeln für Chassepots und ähnliche Teufelsgeschosse in seiner Wolfsschlucht giesst.

Als nächstes Hauptmoment in Foscolo's Leben ist seine „Rede für den Congress in Lyon“ [1]) zu verzeichnen, wohin der erste Consul italienische Abgeordnete berufen hatte, um eine Umgestaltung der cisalpinischen Republik zu berathen. Die Rede war eine doppeltgedrehte Harpune mit Widerhaken, wovon die eine die Missregierung des Triumvirates traf, das die cisalpinische Republik vertrat, und die Lobrede auf Bonaparte bei Foscolo bestellt hatte; die andere Harpune war diese Lobrede selbst, deren panegyrische Ueberschwenglichkeit mit der ironischen Spitze dem Gefeierten im Kopfe haften blieb — manet alta mente re-

1) Orazione a Bonaparte pel congresso di Lione. Lugano 1802.

postum. Irrthümlich wurde von Manchen angenommen und behauptet, Foscolo hätte die Rede in Lyon vor Bonaparte gehalten.

Foscolo's damalige Lebensweise in Mailand theilte sich abwechselnd zwischen dem Studir- und Spieltische. Hatte er bis Mitternacht über den Scholiasten des Homer, dem Commentar des Callimachus, über Tacitus gebrütet, riss er sich plötzlich los, und stürzte an den Pharaotisch in der ersten besten Spielhölle, woraus er am frühen Morgen nicht selten Haufen Goldes nach Hause brachte, die, nach Art solchen Höllengeldes, sich in der nächsten Nacht in Prass und Schuppen verwandelten. In diesen Zeitpunkt fällt seine Uebersetzung der berühmten Hymne des Callimachus auf das Haar der Berenike, aus dem Lateinischen des Catullus [1], mit einem aus XIV „Considerazioni" bestehenden Kometenschweif von Commentar, ob dessen erstaunliche Gelehrsamkeit sich namhafte Philologen entsetzten, und der eben nur eine Attrappe für diese Philologen seyn sollte. Der gelehrte Kometenschweif Zum „Haar der Berenice" löste sich, wie nach der neusten Theorie die Kometenschweife alle, in eitel Sternschnuppen auf. Von den zahllosen Citaten erwies sich kaum eins als richtig, und die Paradoxien entwickeln darin eine haarsträubende Extravaganz, die an dem Haar der Berenice zunächst diese Wirkung äusserte.

1805 finden wir unsern Dichter und Philologennasendreher als Capitän in Napoleon's Expeditionsheere vor Calais, das England erobern sollte. Eine Flotillenattrappe, die Russland und Oesterreich bei Austerlitz aufs Glatteis führte. Wobei aber doch der umgekehrte (nämlich der wiederumgekehrte) Wilhelm der Eroberer die Handschuhe im Stiche gelassen haben soll, wie Braun, der Bär, im Reineke Fuchs in der Baumspalte, und die Mad. Tussaud zu London in ihrem Raritätencabinet noch jetzt vorzeigt. Während Bonaparte's Flotille sich mit dem Uebersetzen von Boulogne nach London, und Bonaparte selbst mit dem Uebersetzen von ganz England ins Französische sich beschäftigte, übersetzte unser Capitän Foscolo in Saint-Omer Sterne's „Sentimental Journey" (Empfindsame Reise) ins Italienische; der Einzige der

1) La Chioma di Berenice, poema di Callimaco, tradotto da Valerio Catullo. 1803. Prose e Poesie p. 5—90.

bei dieser Expedition etwas von England eroberte. Ende des Jahres 1805 sehen wir Foscolo wiederum in Mailand. Bald aber vertauschte er den Aufenthalt mit dem in Brescia, wo er sein berühmtes Gedicht: I Sepolcri beendigte (1807). Anlass und Anregung zu dem Gräber-Poem [1]) gab ein Decret der Regierung des Königreichs Italien, welches die Bestattung in den Kirchen verbot und die Begräbnissorte ausserhalb der Stadt verlangte. Foscolo's in Pindarisch-Ossianischen Styl geschriebenes Gedicht ist eine „fromme und philosophische Klage"; ein Schmerzenserguss: dass die Asche berühmter Verstorbener unter keinen besondern Denkmalen ruhe, „die den Todesschlaf weniger hart" erscheinen lassen. Das Poem von 300 fünffüssigen Jamben (versi sciolti) erregte das grösste Aufsehen, und liess die tiefste Wirkung in den italienischen Gemüthern zurück. Ippol. Pindemonte's gleichnamiges, früher begonnenes Gedicht blieb, gemeldetermassen [2]), ein Fragment, vor starrer Bewunderung ob Foscolo's bewältigendem Gräber-Carmen. Giovanni Torti schrieb eine poetische Epistel [3]), worin er beide Gräbergedichte verglich; Girolamo Federigo Borgeo eine lange Abhandlung über Foscolo's Sepolcri und über die lyrische Poesie. [4]) Für uns Andere ist Foscolo's Sepolcri-Poem ein halbverschüttetes Kenotaphium, worüber Gras wächst. „Die italienische Poesie" — sagt sein Biograph — besitzt vielleicht keine vollendetere, kraftvollere, musikalischere, im Colorit glänzendere Dichtung, als diese. Sie ist eitel polirtes Gold. Die Verse lassen sich mit einer Schnur Perlen vergleichen. — Mit einer solchen verglich auch der Heiland in Goethe's bekannter Legende die Zähne des todten Hundes. Ein Poem, das, statt eines für alle Zeiten lebendigen Inhaltes, nur Verse aufweist und vorzeigt, weiss und glänzend wie die Perlen, was ist es anders, als ein sepulcrales Memento mori; ein Todtenkopf mit dem schönsten Gebiss? „Dieses Poem" — fährt der treffliche Biograph fort — „wenn es Gray's berühmte Elegie auf einen ländlichen Kirchhof nicht übertrifft, kommt ihr gewiss

---

1) Dei Sepolcri. Carme. Prose e Poesie p. 377—383. — 2) Gesch. d. Dram. VI, 1. S. 112. Anm. 1. — 3) Sui sepolcri di Ugo Foscolo e di Ippolito Pindemonte. Epistola di Giov. Torti. — 4) Dissertazione sul Carme dei sepolcri e sulla Poesia Lirica.

mindestens gleich." [1]) Zugestanden — wenn nur die ganze Gräberpoesie und Kirchhofs-Elegik nicht längst zu den Todten geworfen wäre. In Foscolo's Sepolcri glänzen allerdings Stellen hervor, wie die kostbarsten Perlen im Glassarge, worin die Skelette ehrwürdiger Heiligen ruhen. So z. B. die Apostrophe an den Alterspräsidenten der lombardischen Poesie, Parini, dessen Knochen kein Denkmal deckt, kein Baumwipfel beschattet [2]); ferner die Anrede an Alfieri, dessen Gebeine von Vaterlandsliebe beben. [3]) Fürwahr, Alfieri's Gebeine dürfen vor Ruhmesstolz ob der Ehre Wonneschauern zittern in seinem Marmorgrabmal, umringt von Dante's, der sein Flüchtlingsbrod in Thränen des Elends ass; von Machiavelli's, der Kerker und Folter erlitt für sein Vaterland; von Galilei's, den die Knake des peinlichen Inquisitionsgerichtes um der Offenbarung einer wissenschaftlichen Wahrheit willen marterten, die doch ein Abglanz Gottes, ja Gott selbst ist, denn Gott ist die Wahrheit. Zu den schönsten Perlenzähnen in dem Gräberpoem gehört die Apostrophe an die Stadt Florenz. [4]) Während seines Aufenthaltes in Brescia veröffentlichte Foscolo eine Uebersetzung des ersten Gesanges der Ilias, im Wetteifer mit Monti's Uebertragung verschiedener, damals bereits erschienener und bewunderter Gesänge. Homer's Landsmann, der Grieche Foscolo, dachte den Nichtgriechen Monti, der Homer's Iliade aus Uebersetzungen [5]) in die schönsten versi sciolti umschrieb, auszustechen, doch musste Foscolo das Feld räumen und der grossen

---

1) La poesia italiana non ha forse un componimento più perfetto, più forte, più musicale, più bollante in colorito di questo. È tutto oro forbito. I versi si possono assomigliare a una filsa di perle. . . . Questo poema se non è superiore sta certamente al pari colla famosa elegia di Gray in un cimitero campestre. Pecchio. p. 141.

2) — — — a lui non ombre pose
Tra le sue mura la città — —

3) e l'ossa
Fremono amor di patria.

4) E tu prima Firenze, udivi il carme
Che allegrò l'ira al Ghibellin fuggiasco . . .

5) Unter Monti's öffentlich ausgestelltem Bildniss fand man eines Tages das Reimpaar:

Virtuosität Monti's die Palme zuerkennen, dessen erstaunliche Aneignungs- und Anschmiegungsfähigkeit wir auch in seiner schlagfertigen Meisterschaft, jedes Herrn Lied zu pfeifen, dessen Brod er ass, bewundern konnten. Dem Spottvogel, Turdus polyglottus, vergleichbar, welcher von Natur aus allen Tönen pfeift, und den Gesang der Nachtigall eben so meisterlich nachahmt, wie das Knarren einer Fastenklapper oder eines ungeschmierten Wagenrades. Mit demselben Kunstinstincte, womit Monti ohne alle und jede politische Ueberzeugung und Gesinnung jeden und allen Gewalthabern ohne Unterschied der Regierungsform begeisterte Loblieder sang, konnte er auch den Ton der Iliade richtiger treffen und dem Homer täuschender nach dem Munde singen ohne dessen Sprache zu verstehen, als Foscolo, der Grieche, der aber jene angeborene Gabe des Turdus polyglottus nicht besass, dessen von Natur allstimmiger Schnabel so polyglottisch singt, wie er ihm gewachsen ist. Foscolo's erster Gesang der Iliade blieb denn auch fürserste der letzte. Glücklicher war sein noch in Brescia (1807) ausgefochtener Zweikampf — ein regelrechtes Duell — mit einem ihm befreundeten dänischen jungen Edelmann, dem eines Mittags an der Table d'hôte Foscolo's, nach dessen ungestümer Weise, geräuschvolles Hereinpoltern in den Saal die Aeusserung entriss: er habe geglaubt ein Urang-Utang käme ins Zimmer gestürzt. Foscolo's Erscheinung, die röthlichen Zotteln seines wirrlockigen Haares, die das beträchtliche, dichtbärtig umbuschte, durch struppig fuchsrothe Augenbrauen und entsprechende Wimpern borstige Haupt auf dem stämmigen Nacken der gedrungenen, kleinen, breitschultrigen Gestalt urwäldlich umstürmten — konnte den Begrüssungsvergleich des Dänen einigermassen rechtfertigen, und das Gelächter der Tischgesellschaft begreifen lassen; nicht aber in den Augen Foscolo's, der nie ausging, ohne sich zu einem verwilderten Apollo vor dem Spiegel herauszuputzen oder sich zu einem vorsündfluthlichen Urmenschen zu adonisiren. Den Urang-Utang konnte daher nur ein Schuss in's Knie des Dänen aus-

---

Questi è Monti poeta e Cavaliero
Gran traduttor de' traduttor d'Omero.

Das ist Monti, Poet und Cavaliér,
Der grosse Uebersetzer von Uebersetzern des Homer,

Die Verse werden dem Foscolo zugeschrieben.

merzen, zu einer Zeit, wo noch kein Karl Vogt Vorlesungen hielt, und eine Vergleichung mit diesem Affen noch für einen Schimpf gelten konnte.

1808 bestieg Foscolo den Lehrstuhl Monti's in Pavia, der zum kaiserlichen Historiographen des Königreichs Italien befördert worden war, und hielt die berühmte, gelehrte und gedankenvolle Antrittsrede: „Vom Ursprung und der Aufgabe der Literatur" [1]), die von der zahlreichen und, nächst der Studentenschaft, aus Männern der Wissenschaft und Universitätslehrern bestehenden Versammlung mit stürmischem Beifall aufgenommen ward. Nicht aber von der Napoleonischen Regierung, in deren Augen die „Aufgabe der Literatur" keine andere war und ist, als die Trompete der Regierung zu sein; und die Aufgabe der Regierung nur die ist: eine Literatur, die nicht diese Trompete ist, und einen Professor der Literatur, der nicht der Regierungstrompeter sein will — flöten gehen zu heissen. Das geschah denn auch mit Foscolo und seiner Professur. Gleichzeitig mit dem Lehrstuhl der Literatur zu Pavia wurden, auf allerhöchsten Befehl des Kaisers, auch die Lehrstühle der Poesie und Beredtsamkeit in Bologna und Padua unterdrückt. Wie der Despot alle Gewalten verschlang, so sollte sein Thron auch alle Stühle verschlingen, die sich nicht als Schemel zu dessen Füssen schmiegten. Nun wurde Foscolo auch mit allen Hofhunden, d. h. Redacteuren des Regierungsjournals, „Il Poligrafo", gehetzt; Die Monti, Lamberti, Lampredi, Lampazi und was noch alles von Lumpazi's zur Meute gehörte, rissen den abgesetzten Professor und seine Schriften zu Schanden auf allerhöchsten kaiserlichen Befehl. In Borgo di Vico am Comersee fand der Hinausgebissene und Fortgebellte einen Zufluchtsort, wo er die reizende, dem Canova gewidmete „Hymne an die Grazien" [2]), dichtete, oder vielmehr vollendete,

---

1) Dell' origine e dell' Uffizio della Leteratura. Prose e Poesie p. 239–310. – 2) Inno alle Grazie (1810). Pros. e Poes. p. 383—390. 1808 und 1809 erschien die von Foscolo besorgte Ausgabe der Werke des berühmten ital. Feldherrn Montecucoli (geb. 1608, gest. 1685) in 2 Foliobänden. Die Anmerkungen und beigefügten Abhandlungen deuten auf die Absicht seitens Foscolo's, durch das Werk den kriegerischen Geist seiner Landsleute zu wecken. Doch soll er den Text durch willkürliche Aenderungen entstellt haben. Carrer LVI.

da er über 15 Jahre daran nachgebessert und gefeilt, das Gedicht verschiedene Male umgearbeitet und nun erst am Comersee idealgerecht und unsterblichkeitsreif geleckt hatte. Es sollte dem Bildhauer der Grazien neue Motive zu reizvollen Gruppenumschlingungen geben. Das Poem athmet, wenn nicht den Geist des Skopas und Praxiteles, so doch den malerisch zierlichen Styl des Canova. Es schildert die Entstehung der Grazien, wie Monti's Musogenia die der Musen, mit einer mythologischen Ueppigkeit und Fülle, dass man sich wundert, wie ein solches Füllhorn anmuthiger Zierrathen sich in blossem Blumenwerk von lyrisch-didaktischen, mit metaphysischen Theorien über die Grazien ausgeschmückten Schilderungen erschöpfen mochte; in Festons für Basreliefs, wozu die Figurenplastik, das eigentlich Bildwerkliche, die Gestaltenwelt, vermisst wird. [1])

---

1) Musste die epische Dichtung des 17. Jahrh. sich schon mit der Nachlese zur reichen goldnen Ernte und Destillation aus den Trebern der schwellenden Traubenfülle der ital. Epigonen vom 14., 15. und 16. Jahrh. begnügen: was blieb dem 19. Jahrh. übrig, als Vermischung des Epischen mit dem Lyrischen, entsprechend jener Manipulation der Weinfälscher oder Mantscher, die in ein Quart Wein von geringer Sorte ein Liqueurgläschen feiner edler Weinessenz giessen? Der Cadmo des Bagnoli[1]), die Colombiade des Bellini[2]), die Italiade des Ricci[3]), der Camillo des Botta[4]), La Gerusalemma distratta (das zerstörte Jerusalem) das Cesare Arici[5]) sind ebenso viele Denkmale von Erschöpfung des epischen Genies oder der epischen Stimmung des Zeitalters der Eisenschienen, des Elektromagnetismus und der Ueberströmung der episch-heroischen Seele des Helden- und Ritterthums in die Volksmassen als Thatkraft ihrer Selbstgestaltung zu nationaler Freiheit: Das ist die „Messiade" des 17. Jh., das gewaltige Völkerepos, das anhebt: „Singe, unsterbliche Seele geknechteter Völker Erlösung", das aber als Arbeit gesungen wird, wie das Bienenvolk seine Arbeit singt, und seinen Gesang zu kunstreichen Bauten fügt und bildet, dem köstlichsten Genusse zugleich für die lebenden und künftigen Geschlechter. Der einzige Tommaso Grossi[6]) erhebt sich als Epiker des 19. Jh. um Zolles Länge über seine zeitgenössisch-vaterländischen Heldendich-

---

1) Il Cadmo. Poema di Pietro Bagnoli professore di lettere Grecche e Latine nell' I. R. Università di Pisa. Tom. due. Pisa 1821. — 2) Cremona 1826. — 3) Poema del cavaliere Angelo Maria Ricci. Livorno 1819. — 4) Il Camillo, o Veia conquistada, di Carlo Botta. Parigi 1815. — 5) Prof. der Römischen Gesch. und Literatur am Lyceum zu Brescia. — 6) geb. Belluno 1791, † Mailand 1853.

ter und Mitstreber. Den grössten Ruhm erwarben ihm zwei Novelle in Ottava rima: La Fuggitiva[1]) (die Flüchtlingin): Auf dem Sterbelager erzählt ein Mailändisches Mädchen, die Fuggitiva, ihre auf der Flucht aus dem elterlichen Hause erlebten Abenteuer. Dem Geliebten und ihrem Bruder war sie, im russischen Feldzug, als Trossbube verkleidet, nach Moskau gefolgt. Nachdem sie all' die namenlosen Leiden des Rückzugs überstanden, den Geliebten und Bruder im Schnee begraben zurückgelassen, und sie selbst vor Herzleid und Erschöpfung bewusstlos von einem alten General aufgenommen und dem Tode entrissen worden, und endlich ihr Vaterhaus wieder erreicht hatte: wurde sie vom Vater verstossen, von der Mutter aber erbarmungsvoll aufgenommen. Die Bitte der Leidensheldin, dass ihr ein von den letzten Blutstropfen des Geliebten gefärbtes Tuch ins Grab mitgegeben werde, schliesst die schmerz- und thränenreiche Novella. Die Novella Ildegonda (1820) schildert die schauerlichen Schicksale der Titelheldin, die ihre Liebe nicht aufgeben will, und den Drohungen des Vaters, sie in ein Kloster zu sperren, Widerstand leistet. Der Vater verflucht sie; die Mutter stirbt vor Gram. Der Bruder verstrickt den Geliebten (Rizzardo) in ein höllisches Gewebe von Ränken, die ihn als Ketzer auf den Scheiterhaufen bringen. Zuletzt stirbt sie in einem Kloster unter den Qualen eines ihr aufgezwungenen, von ihr verabscheuten Gelübdes. Bis zur Höllenpein verschärft den Todeskampf Ildegonda's Gewissensangst: dass sie einen Ketzer geliebt, und ihm ihre kindliche Liebe zum Opfer gebracht.[2]) E. Ruth stempelt den dichterischen Charakter des Tommaso Grossi mit dem Abraxas-Siegel der kategorisirenden Aesthetik ab: „In der Poesie hat er (Grossi) seine Bedeutung dadurch, dass er der Liebe eine für italienische Auffassung ganz neue Stellung gab, frei von der Aufsicht, der Beschränkung und Einmischung der Kirche. . . . Wir sehen in seinen Erzählungen die Liebe in ihrer rein menschlichen Seite aufgefasst, ohne das beigemischte Gefühl ihrer Unterthänigkeit unter die Satzungen der Kirche; wir sehen Liebe sich ihr Schicksal suchen und bereiten, ohne dass Priester ihre Hände in das Verhältniss mengen und wie eine Art Vorsehung und Orakel unerbittlich über dem menschlichen Herzen schweben." Wer kein culturhistorisches Sonntagskind ist, könnte in beiden Novellen das Gegentheil sehen: Wie nämlich

---

1) La Fuggitiva. Novella in dialetto Milanese dell' Avocato Tommaso Grossi, colla traduzione libera Italiana dello stesso autore. Milano 1817. (Aus dem Mailändischen Dialekt ins Italienische frei übers. vom Verfasser.) — Einer Kritik in der Zeitschrift ‚Il Ricoglitore' (Der Sammler) T. XI. p. 45 zufolge, wäre in der Uebersetzung der Duft und Zauber der Localtöne verloren gegangen. — 2) Ausführlich ist das Poem in der Florentiner Zeitschrift ‚Antologia' T. 9 p. 73 ff. besprochen. In der Ape Italiana (Die Italienische Biene) findet sich der Artikel wieder abgedruckt. Vol. I. p. 320 ff.

In dieser zauberischen Einsamkeit, die unserem Graziensänger die liebenswürdige Familie seines Freundes, Conte Giov. Batt. Giovio, zum Paradiese schuf, entwarf Foscolo auch die Tragödie ‚Ajace', die er in Mailand (1811) fertigbrachte, und dort am 9. December desselben Jahres aufführen liess. Der Ajace hat den Inhalt mit Sophokles' Ajas gemein; nicht aber den Gehalt. Am Abend der Darstellung war das gewaltige Scalatheater von Neugierigen, Bewunderern und Gegnern des Dichters überfüllt. Das Publicum lauschte mit der gespanntesten Aufmerksamkeit, bis zum 5. Act, wo der Oberpriester Calchas, von einer Anhöhe niedersteigend, im feierlichsten Tragödienton begann: „O Salamini!" — Wie wenn ein Funken in einen Pulverthurm fällt, ein solches Krachen erschütterte das Haus, das vor Gelächter zu bersten schien. Salamini heissen in Italien bekanntlich auch die Salamiwürste, an die der Oberpriester Calchas wohl schwerlich dachte, als er ihre Namensvettern, die Bewohner der Insel Salamis, so feierlich begrüsste. Doch hatte die lustige Katastrophe für das Stück der zufällige parodirende Gleichklang jenes Namens als Funken nur entladen. Den entzündbaren Stoff zur Explosion hatte aber im Publicum der fremdartige, seiner Theilnahme und seinem Geschmack widerstrebende Stoff der Tragödie aufgesammelt und die strenggriechische Form, in wel-

---

Mädchen, die sich ihr Schicksal selber suchen und bereiten, jammervoll zu Grunde gehen.

Ausser den zwei Novelle in Ottaven dichtete Tommaso Grossi eine wirkliche Epopöe in 15 Gesängen: I Lombardi alla prima crociata. Canti quindici. Mil. 1828, die aber nur ein Beleg mehr dafür ist, dass der Vesuv der epischen Dichtung in Italien erloschen. Dieses Epos, ohne Einheit und Haupthandlung, schöpft seine Heldenbegeisterung aus dem nüchternen Unglauben an die Märchen-bildende Phantasie; aus der Verwerfung der Kreuzzüge, als Unternehmungen des Unverstandes und der Barbarei der Völker. Demgemäss werden auch die Kreuzritter sämmtlich als grundverderbte und unwissende Raufbolde geschildert. „Die 15 Gesänge des Grossi" — sagt der einsichtsvolle Beurtheiler dieses Heldengedichts in der Bibl. Ital. (t. 42 p. 336), T. Ambrogi — „sind verfehlt, sowohl in Bezug auf die Wahl des Gegenstandes, wie auf Ziel und Erfindung, als auch hinsichtlich der Charaktere, des Styls und der Versbildung." I Quindici Canti del Grossi sono diffettosi nell' elezione dell' argomento, nello scopo, nell' invenzione, nei caratteri, nello style, nel verso.

cher sich derselbe bewegte. Der verhängnissvolle Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen trat nur hier als Salamiwurst auf. Doch war dieser Schritt auch ein Fortschritt gegen Sophokles' Ajas, der es bei seinem an Schöpsen und Rindern erprobten Schlächterhandwerk bewenden liess; während Foscolo's Ajace das Geschäft auch auf den Wursthandel ausdehnte, mit der Speculation: denselben durch die vortrefflichen Salami in Flor zu bringen, die er von seinem als Oberpriester befugten Schlächtergenossen, Calchas, ausrufen und anpreisen liess: O Salamini! — Nur die Napoleonische Regierung des „Königreichs Italien" nahm die vom Mailänder Publicum als Komödie belachte Tragödie au tragique, hinter den Salamiwürsten staatsgefährliche Anspielungen witternd. Aus „Ajace" roch die kaiserlich-mailändische Polizei den General Moreau heraus; aus „Agamennone" den Kaiser Napoleon, trotzdem dass dieser, im Widerspiel zu König Agamemnon, weit entfernt, dem Ajace-Moreau das Begräbniss zu verweigern, demselben das Grab bereitete, und ihn sogar bestatten half. Aus Foscolo's Ulisse — Wen schnüffelte Napoleon's Polizei heraus? ihren Minister Fouché. Und Wen in den Oberpriester und Salamini-Ausrufer „Calchante" hinein? Papst Pius VII. Wo hat jemals eine Tendenztragödie erlauchte Persönlichkeiten, wie diese, in Salamiwürsten, als deren Füllsel, eingeschmuggelt? Foscolo wunderte sich zwar über die Salami-Nase der Polizei; auch über die, die er von ihr bekam, lang wie eine solche Wurst; nahm sie indessen schweigend hin, froh im Stillen, dass seine Tragödie wenigstens von der betreffenden Behörde ernst genommen wurde, und benutzte diesen Eindruck, um als politisches Opfer der polizeilichen Polyphemos-Nase, die den Ulysses unter Ajace's Hammeln und Böcken witterte, sich nach Florenz zurückzuziehen[1]), in dessen Nähe er, in dem landschaftlichen anmuthigen Comaldoli, das Haus zu seinem Aufenthalte wählte, welches einst Galileo bewohnt hatte. Hier legte er die letzte glättende Hand an seine meisterliche Uebersetzung von Sterne's „Empfindsamer Reise"; er gab sie unter dem Pseudonym, Didimio Chierico, 1813 heraus. Diese Uebersetzung hat für die Italiener einen mu-

1) Si sottopose a far la parte si vittima, e si cossegnò a un temperario esilio da Milano insinuatogli dalla sempre-suadente polizía.

stergültigen Werth, den nur wenige, wie die Uebersetzung des Vicar of Wakefield von dem Lyriker Giov. Berchet, und „Die des Walter Scott'schen „Alterthümlers" von Pietro Borsieri, mit ihr theilen können.

Galileo's einstmalige Arbeitsstube sah auch Foscolo's dritte Tragödie Ricciarda entstehen, der wir alsbald unsere Aufwartung machen werden. Mittlerweile hatte die Zeitgeschichte eine ganz andere Tragödie in Scene gesetzt: den Sturz Napoleon's. Foscolo, der wenigen Auserlesenen Einer, die den Blutgötzen-Koloss, der, wie Dschingis Chan, seinen Thron auf einem Schädelberge von Menschenschädeln errichtete, und darauf ebenso festgründete wie der Kalmücke — Foscolo, der Auserlesenen Einer, die vor diesem Vitzliputzli der Völkerschlächtereien nicht auf dem Bauche gekrochen waren, ihm keinen panegyrischen Weihrauch gestreut hatten, von dessen Wolken der Moloch sich umdampfen liess, um den Blutgeruch zu verhüllen — Foscolo hatte keinen Grund, über den Sturz des Völker-Moloch's zu seufzen. Dennoch kam er, nach Mailand, das die Oesterreicher in Besitz nahmen, zurückgekehrt, aus dem Regen in die Traufe. Die Judasküsse des doppelschnäbligen Adlers zerfleischten sein Gesicht noch schlimmer, als der hackende Schnabel des einköpfigen Adlers. Das blosse Ansinnen von Seiten der Oesterreichischen Polizei an Foscolo, das Programm einer von ihm herauszugebenden Zeitschrift zu entwerfen, verdächtigte ihn dermassen bei der Bevölkerung, dass er sich den arglistig gelegten, und als solche nun erst an dem allgemeinen Missfallen von ihm erkannten Fallstricken schleunigst durch die Flucht entzog. Zunächst fand er in der Schweiz eine Zuflucht, die er, leider, zur Abfassung einer unglücklichen Satire gegen seine literarischen Gegner benutzte. Die in lateinischer Prosa abgefasste Schmähschrift veröffentlichte er, in Zürich, unter dem apokalyptischen Titel: Didymi Clerici Hypercalypsis, worin er im prophetischen Bibelstyl unseres Hamann seine Feinde, die Schmarotzer der gestürzten Regierung, lächerlich zu machen glaubte, und nur seinen Witz, seinen Humor blosstellte.

Bald hielt er sich vor den Judasküssen des Doppeladlers auch in der Schweiz nicht mehr gesichert; schon sah er die Fallstricke

Metternich's als Häscherstricke heranschleichen und näher und näher ringeln. Da warf er sich wieder in die Flucht und athmete erst in England auf, der einzigen Zufluchtsstätte damals vor des Doppeladlers Judaskusshändchen in die Ferne und nachschleichenden Häscherstricken. In England fand der freisinnige, von keiner Kriecherei vor Napoleon befleckte Dichtergelehrte die herzlichste, ehrenvollste Aufnahme. Im Holland-house lernte er Brougham, Mackintosh, Lord John Russel, Holland und andere berühmte Whigs kennen. Byron, Rogers, Moore, Campbell, begrüssten und feierten ihn als einen der Ihrigen. Foscolo war der Löwe des Tags, der Soireen und der Routs. In London aber nutzen sich diese Sorte Löwen noch weit früher ab, als in Paris. London ist ein grösserer Löwenvertilger, als der afrikanische Löwenjäger Gérard. Binnen wenigen Abenden kommt dort der majestätischste Löwe auf ein Bolognesisches Löwenhündchen herunter, und kann von Glück sagen, wenn er nicht ganz einfach auf den Hund kommt. Um diesem Schicksale zu entgehen, zog sich Foscolo bei Zeiten aus der für die Löwen gefährlichsten Löwengrube des Londoner High-life zurück, in eines jener gemüthlichen, von den Engländern Cottages genannten Landhäuschen in der Nähe von London. In einem solchen fand ihn sein Biograph Pecchio, von drei jungen englischen Mädchen, drei Schwestern, gepflegt und abgewartet, schön, wie nur englische Mädchen schön seyn können. Pecchio begrüsste den Freund als einen Pigmalion, dem es gelungen, die in seiner „Hymne" geschilderten Grazien zu beseelen und zu seinem Dienst und Zeitvertreib in seine Nähe zu bannen. [1]) Die Schönste der drei Schwestern lud ihm arge Händel auf den Hals: Zuvörderst einen Wolkenbruch von Hieben, herabgeschüttet auf seinen Rücken aus den Riemenbüscheln einer weitläufigen, von der Hand seines Abschreibers geschwungenen Peitsche, welcher Abschreiber, rasend in die Schöne verliebt, eines schönen Morgens, im heftigsten Paroxysmus der Eifersucht, unseren Grazien-Dichter unversehens überfiel und ihm die Schulterblätter in fliegender Eile und von der Faust weg mit Lederstrichen so vollschmierte, wie er nie ein Blatt mit Federstrichen

---

1) quasi nuovo Pigmalione, dopo avere nel suo Inno descritte le Grazie le avesse anche animate.

vollgeschmiert hatte. Foscolo hatte kaum Zeit, sich von dem Charakter der Handschrift oder Schmiere einen Begriff zu bilden, als der Abschreiber schon die Thür im Rücken hatte. „Es war ganz natürlich,“ bemerkt Pecchio, „dass Foscolo, nachdem er wie ein Pferd behandelt worden, sich wie ein Ritter rächte.“[1]) Er liess den Abschreiber, Mr. Greham, auf Pistolen fordern. Der Abschreiber traf mit der Pistole nicht so sicher wie mit der Peitsche, er schoss fehl, worauf Foscolo sein Pistol in die Luft abfeuerte, mit dem Bemerken, ein solcher Gegner sey keinen Schuss Pulver werth. Sehr ritterlich; reiterlich — durchpeitschen nämlich — wäre indessen noch ritterlicher gewesen. Foscolo rächte sich wie ein Dichter-Donquijote, nicht wie ein Cavaliero. Ein solcher hätte für die auf seinen Rücken geschriebene lettre de cheval dem Abschreiber von zwei Stallknechten mit Steigbügeln zum todten Esel in Sterne's „Empfindsamer Reise“ müssen striegeln lassen.

Dem Hange zum Verzetteln der schriftstellerischen Kräfte; dem profanen Eifer, die aus edlen Metallen gegossenen Kunstwerke und Tempelgefässe des Genies zu journalistischen Coursmünzen auszuprägen; diesem von unserem Jahrhundert, dem Jahrhundert des Zeitungspapiers und Schriftwesens, den schöpferischen Geistern der ganzen Literatur eingepflanzten Triebe unmittelbarer Gedankenäusserung und Mittheilung, der im Anfange des Jahrhunderts sich zu einer Macht zu entwickeln begann und die frühere in grossen Meisterwerken sich ausprägende Literatur, seit Addison's Spectator, in eine journalistisch-schöngeistige umwandelte — diesem Tagesbedürfnisse liess Foscolo in England die Zügel schiessen. Seine schriftstellerische Thätigkeit beschränkte sich jetzt fast ausschliesslich auf Artikel, die er für englische Zeitschriften lieferte, während er in der Heimath nur sporadisch und sparsam die Hauptorgane der Lombardei, wie den Monitore Italiano, das Giornale filosofico-politico, das Giornale der Società d'incoraggiamento (Aufmunterungsgesellschaft), die Annali di Scienze e lettere mit Beiträgen bedacht hatte. Im Giornale Italiano vom 10. Jan. 1811 fand er sich einmal zu

1) Era ben naturale che dopo essere stato trattato da cavallo, si vendicasse da cavaliero.

erklären veranlasst: dass er aus Gefälligkeit gegen die Società d'incoraggiamento, und der Herausgeber der Annali di Science e di lettere ein paar von ihm bezeichnete Aufsätze geschrieben; dass er aber weder zu ihren Zusammenstellern noch Mitarbeitern gehöre; noch überhaupt irgendwie bei einer der erscheinenden Zeitschriften betheiligt sey.[1]) In England begann Foscolo's — wie bei den Meisten seiner berühmtesten schriftstellerischen Landesgenossen der damaligen Zeit — nicht eben ergiebige schöpferische Ader zu versiegen. Er brachte keine einzige Dichtung mehr hervor, auch keine kurzathmige, vom Umfange jener, wie vom Hause aus für Zeitschriften bestimmt gewesenen Poeme, die seinen Ruhm begründet hatten: die Sepolcri, die Grazien. Zu der Erschöpfung seiner Productivität trat noch das Erwerbsbedürfniss hinzu, der Treiberstachel der Noth, der zugleich die Eigenschaft einer Saugröhre hat, die das schöpferische Mark ausschlürft. Ausser jenen Beiträgen für englische Zeitschriften, beschränken sich seine schriftstellerischen Leistungen auf die Uebersetzung des 3. Gesangs der Ilias, des einzigen der von ihm angeblich übersetzten 12 Gesänge, welcher, so viel uns bekannt, nach dem ersten Gesang, ans Licht trat. Der Aufstand seiner Stammesgenossen, der Griechen, der die gleichzeitigen Dichter fast aller europäischen Nationen zu philhellenischen Poesien begeisterte, ihm, dem Griechen, entriss die Erhebung und die heroischen Befreiungskämpfe seines Volkes nicht Einen Vers, geschweige eine Freuden- oder Schmerzensthräne. Voll edler Entrüstung darüber, ruft sein Freund und Lebensbeschreiber Pecchio: „Nichts kann ihn entschuldigen. Verflucht sey Homer, verflucht die ganze Literatur, wenn sie Seele und Leib entnerven und erschlaffen. Nein es giebt keine Entschuldigung für ihn.“ [2])

Die bedeutendste Schrift, die aus Foscolo's Feder, während seines Aufenthaltes in England, hervorging, ist sein „Versuch über Petrarca“.[3]) „Dieser Versuch“, sagt Pecchio, „ist die

---

1) — ma ch' egli non è nè compilatore, nè collaboratore, nè interessato in veruno fra quanti giornali si vanno stampando. Vgl. Luigi Carrer, Vita di Ugo Foscolo LXVII. p. XCI. — 2) Non v' è scusa per lui. Maledetto Omero, maledetta tutta la letteratura, se deve infiacchire l'anima, impigrire il corpo. No, non v' è scusa per lui. — 3) Saggio sopra Petrarca.

schönste kritische Würdigung, die jener grosse Mann erfahren.“ [1]) Foscolo liess die Schrift in englischer Sprache drucken; doch erschien eine italienische Uebersetzung desselben von Ugoni „in einer so reinen und glänzenden Schreibart, dass sie der Verfasser als die seinige anerkennen durfte.“ [2])

Auf Anregung der Lady Dacre, einer vorzüglichen Uebersetzerin vieler Sonette und Canzonen des Petrarca, und die auch nun Foscolo zu seinem ‚Versuch über Petrarca‘ den ersten Anstoss gegeben, hielt er in London eine Reihe von Vorlesungen (1823) über die italienische Literatur, die ihm 1000 Pfund einbrachten. „Für ihn ein Goldregen“, bemerkt Pecchio. „Niemals hatte Foscolo eine solche Summe Geldes auf einmal besessen“. [3]) Der Goldregen lockte aber aus seinem Gehirn nur einen Flor von Extravaganzen und Narrheiten hervor. Der Verschwender in der Zauberposse kann es nicht toller treiben. Er stürzte sich in den Häuserbauschwindel; richtete sich wie ein Nabob ein. Tapeten aus Flandern, Möbel von den kostbarsten Holzarten, Statuen in der Vorhalle seiner fürstlich geschmückten Wohnung; ein Treibhaus voll der seltensten exotischen Gewächse, und die drei Grazien fehlten natürlich auch nicht, die ihn, wie einen Pascha die Odalisken, bedienten. So fand unsern Ugo Foscolo sein Freund Pecchio, als er ihn im August 1823 bei seiner Rückkehr aus Spanien besuchte. Pecchio dachte an einen Pact Foscolo's mit dem Teufel, Er hielt das Ganze für eine Vision, und es zerrann auch wie eine solche. Die Pracht, der Pomp — eitel Pump. Es kam nur auf die Gläubiger an, Foscolo's Palais, wie im Zaubermärchen, in eine elende Hütte zu verwandeln, und die drei Grazien zu Canova's Grazien auszuziehen, die auch ganz so aussehen, als hätte ihnen der Executor das Hemd vom Leibe abgepfändet; und die armen Mädchen schmiegten sich nun ineinander, um sich gegenseitig mit ihren Körpern zuzudecken. Das Schönste an Foscolo's Feenschloss war die Inschrift über dem Portal. In Ermangelung eines Wappens hatte er über den Ein-

---

1) È per verità questo saggio il più bel giudicio critico, che mai sia stato scritto su questo grand'uomo. p. 227. — 2) in un terso stile che l'autore poteva riconoscere per suo. — 3) Fù per lui una pioggia d'oro. Giammai in sua vita avea posseduto una sì grossa somma di denaro.

gang das Wort: Digamma setzen lassen, seine Trophäe als Erinnerung an den Sieg, den er mit seiner gelehrten Abhandlung über das Aeolische Digamma davongetragen. Die Abhandlung hatte Niemand beachtet, geschweige angegriffen. In diesem Nichtangegriffenwerden erblickte Foscolo den unbestrittensten Sieg und glaubte ihn mit der Ueberschrift „Digamma" verewigen zu müssen. Das Digamma war auch das Einzige, was er von der ganzen Herrlichkeit als omnia mecum porto davontrug, und vor dem ihn von Stadtviertel zu Stadtviertel, von Haus zu Haus verfolgenden Gläubigern sichern und retten konnte. Seine Villa in South-Bank, seine Blumen, seine drei Grazien, Alles verschwand und löste sich in Nebel auf, wie Creusa vor Aeneas. Und hätte er den Buchhändler Pickerin nicht für eine kritische Ausgabe der vier italienischen Classiker, Dante, Petrarca, Bocaccio und Tasso gewonnen: er hätte an seiner Trophäe, dem Digamma, kauen müssen, wie der Bär im Hungerschlaf an seiner Pfote.

Die letzten Monate seines Lebens brachte er in einem kleinen Häuschen des Dorfes Turnham Green bei London zu, im Umgange seiner ihm treugebliebenen Freunde, meist Flüchtlinge, wie er. Unter diesen befand sich der Canonicus Don Miguel Riego, Bruder des als Freiheitsheld und Märtyrer der spanischen Revolution von 1820 gefeierten, von dem Herzog von Angoulême an die spanische Regierung ausgelieferten und zum Galgentode verurtheilten Generals Don Rafael del Riego y Nuñez. „Der treffliche und tugendreiche Priester" (Domherr Don Riego), „war von der Beredtsamkeit und der starken Seele Foscolo's bezaubert. So oft ich (Pecchio) von ihm sprach, äusserte sich Riego dahin: Was auch gewisse Leute von Foscolo denken mögen; er, Riego, habe während der zwei Jahre eines ununterbrochenen Verkehrs mit ihm, nur grossmüthige Gesinnung in Foscolo's Handlungen wahrgenommen, und von seinem Munde nur sittliche und patriotische Grundsätze bekennen hören". [1]) Bei der Londoner Aristokratie fand der erkrankte Dichter-Flüchtling hülfreiche Theilnahme. „Zur Ehre des englischen Adels sey es gesagt:

---

1) — in due anni di continua domestichezza ch' ebbe seco non vide che generosità nelle sue azioni, non udì dalla sua bocca che massime morali e patriotiche.

Derselbe bewies mehr Interesse und Grossmuth gegen den verbannten Fremdling Foscolo, als Parini's Mitbürger für den sterbenden Dichtergreis in seinem Vaterlande an den Tag legten". [1])

Am Morgen von Foscolo's Todestage, 10. October 1827, stand vor seinem Sterbebette sein Stamm- und Vaterlandsgenosse, Graf Capo d'Istria, der eben im Begriffe war, sich über London, zur Uebernahme der Präsidentenschaft von Griechenland, nach Athen zu begeben. Leider hatte Foscolo's Krankheit, Wassersucht, den Punkt erreicht, dass ihm die Empfindung für diesen Beweis freundschaftlicher Hochachtung von Seiten des obersten Leiters der griechischen Republik gegen den berühmtesten und hervorragendsten Schriftsteller des neuerstandnen Griechenlands, bereits entschwunden war. Wenige Stunden, nachdem ihn Graf Capo d'Istria verlassen, gab Foscolo den Geist auf. Er starb, wie er gelebt hatte. Gefasst und ruhig sah er sein Ende nahen. So lange er noch bei Besinnung war, sprach er vom Tode mit der philosophischen Gelassenheit des Sokrates und Seneca. Er sprach vom grossen Geheimniss der Seele, worüber der Tod ein so unverbrüchliches Schweigen bewahrt, bis ihm der Tod den knöchernen Finger auf die Lippen legte, als Mahnung an dieses Stillschweigen. Pecchio zieht zwischen Monti's und Foscolo's letzten Augenblicken einen Vergleich, den unsere Leser, nach den Mittheilungen über Monti's armensünderhafte Sterbeweise, nun selbst anstellen werden. „Monti, der Hofdichter, stirbt in einem Kloster von Monza, wie ein geängstigter Wüstling aus dem Mittelalter, in Zittern und Zähneklappen, geschüttelt von Phantasmen und Gewissensbissen wie eine Betschwester und überantwortet dem Beichtiger seine Manuscripte, damit sie dieser den Flammen preisgebe. Foscolo, unbeugsam, starr und fest, gleichgültig gegen Belohnung wie gegen Drohung, sein ganzes Leben hindurch ausschliesslicher Lobpreiser der Tugend, stirbt unter einem fremden Himmel, in den Armen weniger Freunde mit derselben Würde, die er stets in seinen Schriften bewahrte". [2])

---

1) Sia detto ad onore della nobilità inglese; essa mostrò più interesse e generosità verso Foscolo esule e straniero, che non i suoi concittadini ne mostrarono a Parini quando moria in patria. p. 250. — 2) Monti — il poeta di corte — muore in un chiostro di Monza, qual ribaldo del medio Evo, tremante, agitato da fantasmi e rimorsi come una pinzocchera e con-

Fünf Freunde, Canonicus Riego, General De Meester, Negri, Mami und Edward Roscoe folgten der Leiche, die auf dem Kirchhofe des nächsten Dorfes, Chiswick, bestattet ward. Sein Freund, der Quäker Hudson Gurney, hat ihm einen einfachen Leichenstein mit unrichtiger Angabe seines Todestages und Geburtsjahres setzen lassen. [1])

Von allen zeitgenössischen Dichtern Italiens schien uns Foscolo einer ausführlicheren Schilderung seiner Lebensverhältnisse am würdigsten, sowohl der hervorgehobenen Verdienste halber, als der Reinheit und Treue seines wirkungsvollen Strebens bei der grossen schriftstellerischen Begabung; der innern, durch alle Lebensschicksale an seinem eignen Charakter und seiner Persönlichkeit bewährten Freiheit, der Geistesstärke und Unabhängigkeit der Seele wegen; zumeist aber um des nachhaltigen und bedeutenden Einflusses willen, den seine Reden, Schriften und sein Leben auf die Geschicke Italiens geübt. Selbst sein Misstrauen in die Kraft und den Befreiungsmuth des italienischen Volkes wirkte aufstachelnd und erregend. Was er an sich selbst als „Vaterlands-Liebeswuth" („amore e furore di patria") bezeichnete, ging auf die jüngern Schriftsteller und Freiheitskämpfer über, die dem gesammten Italien diesen Enthusiasmus einhauchten. „Jene Schriftsteller", schrieb Carlo Cataneo im Jahre 1860, „trugen so entschieden den Stempel von Foscolo's Styl und Geistescharakter, dass, nachdem wir mit liebevollem Eifer die 10 Theile der Werke Foscolo's gelesen, dass wir, in Erwägung dessen, wovon, seit Beginn des Jahrhunderts bis auf die Wunder, die hier (in Neapel) vor unsern Augen vorgehen, wir Zeugen waren, uns verpflichtet halten, in unserem Geiste Ugo Foscolo mit Italien für alle Zeiten zu verbinden". [2])

---

segna i suoi manoscritti al confessore perchè li getti nelle fiamme. Foscolo inflessibile, rigido, indifferente al premio o alle minacce, tutta la sua vita lodatore solo della virtù, muore sotto un cielo straniero in braccio a pochi amici, con quella stessa dignità che conservò mai sempre ne' suoi scritti. —
1) Die Inschrift lautet: Ugo Foscolo obiit XIV die Septembris A. D. 1827 Aetatis LII. — 2) — Che noi dopo aver letto con amore i dieci volumi delle opere di Foscolo, pensando a ciò di cui fummo testimonj, dal principio del secolo, fino ai prodigii che avvengono quì sotto i nostri occhi, sentiamo di dover congiungere in perpetuo nella mente nostra, Ugo Foscolo e l'Italia. Ugo Foscolo e l'Italia p. 50.

Für unseren Zweck concentriren sich Foscolo's zehn Bände auf zwei Tragödien von den dreien, die er hinterlassen, da uns von der zweiten, dem „Ajace", nur die „Salamini" zu Gesichte gekommen. Die erste ist der

Tieste.

So grässlich der schon von Seneca behandelte[1]), mithin für uns beseitigte Stoff ist, so müssen wir doch das Erstlingsdrama eines 19jährigen Dichters, den Byron einen „antiken Menschen" nannte, eines flüchtigen Anblicks würdigen.

Der gute Tact des jungen Dichters, wenn man ihm überhaupt die Wahl des Gegenstandes dreingiebt — zeigt sich vorweg darin, dass er, um die Abscheulichkeit des Thyestes-Motives, wie es Seneca durchführt, zu mildern, von der römischen Tragödie absieht, und sich an die glimpflichere Behandlung der französischen Tragiker, des ältern Crebillon und Voltaire's, des letzteren namentlich, anschliesst. Foscolo lässt mit diesen Beiden die Thyestesschüssel, das Pelopidenklein oder Ragout, aus dem Spiel und begnügt sich mit einer Tasse dem Sohne des Tieste abgezapften Blutes, welche dieser beim Versöhnungsschwur, den er am Schluss seinem Bruder, König Atréo, leisten soll, an die Lippen setzt. Crebillon's Tieste hatte die Erope in dem Augenblicke entführt, wo sie sich mit Atrée vermählen sollte. Voltaire benutzte die Erfindung, dessen Tieste ebenfalls die Erope als Braut des Atrée vom Altare weg raubt: Foscolo kehrt diese Voraussetzung um. Sein Tieste war mit Erope versprochen, und Atréo ist es, der sie dem Bruder, mit Einwilligung ihres Vaters, entreisst.[2]) Dadurch vermindert der Dichter die Schuld des Tieste und der Erope, schreibt sie aber seiner Tragödie zur Last, indem einerseits Erope's von Anfang bis Ende anhaltender

---

1) Gesch. d. Dram. II. S. 414 f.

2) Atreo (zu Tieste) D'Erope il padre, il sommo
Sacerdote di Calcide, Clëonte
Ti diè la figlia, ed io volealo: intanto
Fosti oppressor di suo poter sublime:
E in me affidossi, e la tolse, e di ella
A me, e possanza per regnar mi porse.
Atto IV. Sc. 3.

Verzweiflungsjammer ob ihrem an dem verhassten Gemahl und Räuber, an Atréo, verschuldeten Frevel ein psychologisches Räthsel bleibt, das die beständige durch fünf Acte hindurch sich wiederholende Betonung ihres Schuldgewissens nur unlösbarer macht. Andernseits wird Atréo's gräuelvolle Rache durch diese gewaltsame Verbindung mit der seinem Bruder Tieste entrissenen Braut, Erope, noch bestialischer, und seine Schuld wird über das Maass der Atriden-Verbrechen hinausgetrieben, die mindestens doch in der mythisch-antiken Behandlung, wie Seneca sie beibehielt, durch Tieste's Ehebruch tragisch begreiflich und sühnbar erscheinen. Tieste's und Erope's fünfjähriges Söhnchen ist bei Foscolo nicht im Ehebruch erzeugt, sondern einen Tag vor Atréo's gewaltsamer Vermählung mit Erope.[1]) Ist es denkbar, dass unter diesen Verhältnissen die blosse Verstossung durch einen verabscheuten Gemahl in Erope ein Schuldgefühl erwecken könne, das bis zu den leidenschaftlichsten Verwünschungen ihrer Liebe zu Tieste und den tobendsten Vorwürfen aufflammt, die sie über sich und ihn, den Heissgeliebten, ausgiesst? Zum Ueberfluss hat Atréo auch noch Erope's Vater ermordet, aus keinem andern ersichtlichen Beweggrunde, als um seine Gräuelrache, von der die Sonne und die tragische Muse sich schaudernd abwenden, als den Triumph seiner Schlechtigkeit, als eine That herauszustreichen, zu welcher ihn einzig und allein seine angeborene Verruchtheit gekitzelt. Solche Verzerrungen sind jugendlichen Dichtern von leidenschaftlichem Feuergeiste, wie Foscolo, eigen. Doch kommen sie hier zum Theil mit auf Rechnung seines bewunderten Vorbildes, Alfieri, dessen Tyrannen-Charakteristik sich nicht genug thun kann in Häufung von Tücke und Bosheit auf das

---

1) Ippodamia, Wittwe des Pelops, Mutter des Atréo und Tieste, sagt zu diesen (II, 2.):

Erope appena
Teco sorpresa fu, vile ripudio
Ebbe dal sire, benchè un dì soltanto
Delle nozze mancasse al giuramento.

Kaum war Erope
Mit dir betroffen, wurde schmachvoll sie
Verstossen vom Gemahl, obgleich ein Tag
Nur noch zum eh'lichen Gelöbniss fehlte.

Frevlerhaupt seiner Wütheriche. Auch jenes zwischen zwei Contrastaffecten Hinundhergeschleudertwerden der Seele; jenes mit sich selbst hadernde Pathos, das Alfieri der französischen Tragödie entlehnte und auf die letzte Spitze trieb, auch diesen Leidenschaftszwiespalt hat unser jugendlicher Dichter seinem Meister treulich abgelauscht und aus allen Poren seiner Erope sprühen lassen. Jedes ihrer an Tieste gerichteten Worte scheint der Ausdruck dieses Seelenkampfes zwischen vergötternder Liebe und Abscheu aus Gewissenschauder ob ihrer vermeinten Schmach, womit sie ein eingebildetes Schuldbewusstsein ängstigt. Der spielende Doppelaffect geht durch Erope's ganzes Handeln, Thun und Lassen. Sie hat ihr fünfjähriges Söhnchen, das Atréo in strengster Obhut halten lässt, seinen Wächtern entrissen, mit Gefahr seines und ihres Lebens, und schickt es, auf Zureden ihrer Schwiegermutter, Ippodamia, der sie es überlässt, doch wieder, wenn gleich unwissentlich, ins Gefängniss zurück, trotz der ahnungsvollen Stimme, die sie beständig rufen hört: „Die Stunde naht, wo dein Sohn die Nahrung seiner Eltern sein wird“. [1]) Sie überlässt den Knaben mit Worten, die den Widerstreit ihres Herzens kundgeben, der wohlmeinenden Schwiegermutter, und jammert hinterher um ihr Kind. Die Kuh, die nach dem entrissenen Kalbe brüllt, liefert es doch nicht selber aus. Ippodamia führt ihr den nach fünfjähriger Verbannung heimlich in Argos eingetroffenen Tieste zu. Erope flucht ihn, aus lieberfüllter Angst, in die Verbannung zurück. Das Natürliche in ihrer Lage wäre: mit Tieste und dem Knaben zu entfliehen. Verblüffend wirkt, dass Tieste von diesem Knaben, seinem fünfjährigen Sohne, noch gar nichts weiss, und jetzt zum erstenmal von dessen Daseyn durch Erope erfährt. [2]) Sie erzählt ihm, dass sie den Knaben befreit, um ihn zu ermorden [3]), überspringend

---

1) — S' appressa l'ora, e 'l figlio tuo
Pasto serà de' padri suoi . . . (I, 2.)

2) Tieste. Figlio!
Come? figlio! di chi?
Erope. Tuo figlio, e mio.
Tieste. Numi!

3) — — lo disserria
— — e immerger volea —

mit leidenschaftlichsten Wortabbrechungen und Reticenzen: „Oh fliehe, flieh, oder erdolche mich“ [1])! Der Ausdruck ihres Pathos ist durchhin wirkungsvoll, bewältigend. Darin zeigt die junge Löwenklaue schon den Löwen. Aber die Sprache der grössten Tragiker würde an einer so verfehlten Motivirung der Affecte, des Handelns und Empfindens erlahmen:

> Ich lieb' dich ja, mit Ekel
> Und Abscheu (wesshalb?), meiner Frevel grösster ist,
> Dich lieben (wie so?) . . .
> O könnt' ich wie ich möchte, dich verabscheun,
> Doch kann ich's nicht.[2]) .

Ist das blosse Wollen nicht schon abscheulich, unerklärlich? Sie geberdet sich, wie die Aerope der Mythe sich allenfalls geberden durfte; nicht wie eine Erope, die in Tieste ihren eigentlichen Gatten lieben und an ihm festhalten musste. Diese Erope ist eben nur Alfieri's Clitennestra mit umgekehrten Motiven. Die naive Unbeholfenheit und Unreife des talentvollen Schülers im Begründen der Leidenschaften zeigt so recht die Unhaltbarkeit und Verfehltheit in der Conception und Composition und das Verkehrte des Begriffs vom Tragischen bei seinem Meister. Die verborgenen Sünden, die geheimen Krankheiten des Vaters, werden an dem unschuldigen Sohne oder Enkel heimgesucht und offenbar. Dieselbe Erope ruft im Beginn des vierten Actes:

> Tieste, o Tieste! so verlässt
> Du mich? Wohin entflieh'st du? Und dein Kind,
> Dein jammerwürd'ges Kind, kannst du's verlassen? [3])

In der nächsten Scene mit Tieste:

---

1) Ah! fuggi, fuggi, o mi trafiggi.

2) Si t'amo
Con ribrezzo e rancor; de' miei delitti
Il più enorme è l'amerti . . .
. . . Ah potess' io che il voglio,
Altretanto abborirti . . . ma non posso. III, 2.

3) O Tieste . . Tieste . . . ove mi lasci?
Ove tu fuggi? e il misero tuo figlio
Come abbandoni?

Verruchter! ich dich lieben? Nie! Nur Abscheu
Fühl' ich vor dir! [1])

Tieste will den Bruder ermorden. Mit allem Entsetzen vor solcher That darf die ihrem geliebten Gatten von einem verhassten Tyrannen entrissene Erope, die Mutter ihres vom Wütherich in Haft gehaltenen und mit Tod bedrohten Kindes, nicht in solchen Worten ihren Abscheu gegen Tieste's Vorhaben zu erkennen geben. Ihr Gebahren könnte den Verdacht erregen, dass Atréo ihr heimlicher Abgott ist; nicht dass die heisseste Liebe zu Tieste ihre Worte und Gedanken verwirren, ihr Gemüth zerrütten. Und wieder in Einem Athem:

Ich liebe dich, du weisst es.
— — — Lass ab, entflieh oder
Durchbohre mich! [2])

Atréo überrascht Beide, und lässt Tieste gefangen fortführen.

Im 5. Act wirft sich Ippodamia ihrem Sohn, Atréo, zu Füssen, Gnade für den Bruder flehend, und um Freigebung des Kindes. Der Wütherich heuchelt Verzeihung, lässt Tieste kommen; verspricht ihm die Erope und den Knaben, wenn er sie aus Argos für immer entfernt. [3]) Tieste gelobt es, bei seinem Sohne treue Freundschaft schwörend und führt den Becher mit dem Versöhnungstrank an die Lippen, der aber das Blut seines Kindes einschliesst. Er schlürft davon und schleudert den Becher von sich. Atréo grinst ihm zu, auf das Blut zeigend:

Verräther! dies ist euer Sohn! [4])

Tieste rast davon; kehrt mit einem Schwert zurück, ersticht sich und fällt seiner Mutter Ippodamia in die Arme. Erope ist leblos über die Blutlache am Boden hingestürzt. Atréo hat

---

1) Iniquo! amore a te! Non mai: non altro
Che orrore a te.

2) T'amo, il sai,
— — — Deh! cessa . . . deh! fuggi
O mi traffiggi.

3) Abbiti regno, abbiti sposa, e figlio,
Ma t'allontana da' miei sguardi . . .

4) Felloni! è questo il figliuol vostro.

das letzte Wort. Er ruft, ganz wie ein Alfieri'scher Wütherich, der zuletzt noch der tragischen Gerechtigkeit einen Abfindungsbrocken zuwerft, den Blitz der Götter herab auf sein Tyrannenhaupt.[1])

Ein so gläubiger Kunstjünger, ein so strenger Befolger der Poetik seines Lehrers und Meisters Alfieri, wird selbstverständlich auch der Tendenz unverbrüchlich nachleben, auf welche der Meister, seinem abstract-politischen Tyrannenschema gemäss, seine Tragödien stimmte. Foscolo's Atréo ist denn auch der grausame volksfeindliche Gewaltherrscher, und Tieste der volksfreundliche, beliebte Pelopide. Darin liegt für diese Tragödie der Urzwiespalt der Brüder. Sey's drum; ein grosses Talent kann aus solchem Grundmotive eine höchst wirkungsvolle und selbst poetische Tragödie gestalten. Nur muss die Tragödie auch durchweg von diesem Motive getragen werden, auf die Gefahr freilich, keine Atreus-Thyestes-Tragödie zu sein, was ja ohnehin keine einzige der modernisirten Tragödien dieses Stoffes ist; weder die des Crébillon, noch Voltaire's, die sämmtlich den Geist der alten Mythe verfälschen, ihr tragisches Moment entmannen, den Pegasus zum Wallachen schneiden, und den tragischen Bock zum liebeblökenden Hammel mit der Alexandrinerglocke um den Hals, und den die Hofetikette, als Oberpriesterin, am Rosabändchen zum Opferaltar geleitet.

Auf Foscolo's politisches Alfieri-Motiv zurückzukommen, so müsste dies die Tragödie in ergreifenden Conflicten durchdringen, nicht blos nur so im Vorübergehen hingeworfen werden, wie eine beiläufige Bemerkung.[2]) Aehnlich wie Atréo seine Intriguen ge-

---

1) Fulmin di morte sul mio capo attendo.

2) Tieste sagt von Erope's Vater Cleonte:

calcava
Il popol denudato, e di sue spoglie
Ei più feroce divenia. Cotanta
Autorità smodata io temprar voli,
Re cittadino — — Atreo,
Non fui tiranno. — — —

Atreo. Superbo ei troppo, a me volea rimpetto
Porsi laddove io sol regnava; ei cadde. (IV, 3.)

Tieste. Er trat mit Füssen
Das ausgezog'ne Volk und wurde nur

gen Tieste nur beiher unter der Hand betreibt, zu seinem Privatvergnügen; — das Aufhetzen des Pliste z. B., Beherrschers von Mycene: ihm den Tieste, der daselbst in Verbannung lebte, ins Netz dadurch zu jagen, dass ihn Pliste mit dem falschen Gerücht von Erope's Tod nach Argos lockt, wovon ebenfalls nur so beihin die Rede, nach Vorgang seines Meisters und Meistertragikers, der, zur Vervollständigung des Tyrannenideals, seinen Wütherichen stets Schlinge und Fallstrick in den Aermel schiebt. Um endlich auch dem jurare in verba magistri aufs Tüpfelchen nachzukommen, durfte Foscolo's Tieste-Tragödie auch nur im Style der Alfieri-Tragödie sprechen. Jenes kurzathmige Phrasiren; das bombenartige Zerplatzen der Phrase in tausend kleine Stücke; das Zersplittern des tragischen Dolche-Sprechens, des grossen Rede-Styls in kleine Satz-Stilette, bis zur Verdunkelung des Sinnes — das Alles findet sich beim Jünger auch; nur dass dessen straffe Zusammendrängung der Affectsprache Feuer entwickelt, Alfieri's Ausdrucks-Pathos dagegen die Phrase zersprengt, wie gefrierendes Wasser die Flasche; oder wie eine überspannt leergepumpte Glocke auf der Luftpumpe zersplittert. Der Pumpstiefel ist hier der tragische Stiefel.

Freier von den Einflüssen des Meisters hält sich Foscolo's

Ricciarda,

seine dritte und letzte Tragödie; weniger frei vielleicht von der düster hyperromantischen Färbung, die Lord Byron's bereits mächtig einwirkende episch-lyrische Leistungen zur Schau trugen, wie der Corsar, Giaur, die Braut von Abydos, Parisina [1]) u. s. w. Einen Familienzug hat Foscolo's Guelfo, Vater der Ricciarda, jedenfalls gemein mit jenen phantasmagorisch-schauerlichen fatalistischen Verbrecher-Recken: Wärwölfe in allerlei malerischen

---

Unbändiger und wilder durch den Raub.
Solch maasslos Schalten strebte ich zu mildern
Als Bürgerkönig. — Kein Tyrann
War ich, Atreo. — — —

Atreo. Zu hochmuthsvoll wollt' er sich uns, der doch
Allein hier herrscht, entgegenstell'n, und stürzte...

1) Die genannten Dichtungen Byron's waren 1812 erschienen; Foscolo's Ricciarda wurde am 17. Dec. 1813 in Bologna zum erstenmal dargestellt.

Nationaltrachten, erhabene Auswurflinge, beladen mit namenloser, unnennbarer Schuld. Doch athmet Foscolo's Guelfo mehr historisches Mark, Lebenswahrheit, jenen mittelalterlichen Charakter unbändiger Rachegluth und heroischer Grausamkeit, als Byron's Vampyr-Phantome, die nach Menschenblut lechzen, weil ihnen keines in den Adern fliesst, und als Renomisten-Ungeheuer, als Cainsüchtige Blut- und Eisenfresser, auf Verbrechen pochen, wie das Gespenst mit der Trommel, das dem Knecht die Blutwurst mit Trommelschlägen abschreckt, die es ihm nicht durch Körperkraft entreissen kann. Verwandter noch den Conceptionen Byron's, als durch Guelfo's Charakter, erscheint Foscolo's Tragödie durch ihren Inhalt; durch das Fabelmotiv, durch Scenerie, Pathos und die unheimliche Monotonie, den Alpdruck eines beständig erwarteten Tochtermordes.

Guelfo, Ricciarda's Vater, Fürst von Salerno, führt seit 30 Jahren einen Vernichtungskrieg gegen seinen Halbbruder, Averardo, und dessen Familie, um die Besitzungen wieder zu erlangen, die sein Vater Tancredi dem Sohn aus zweiter Ehe, dem Averardo, durch Testament zugesprochen. Der Verlust der Söhne, die sämmtlich in den verschiedenen Gefechten dieses dreissigjährigen Familienausrottungskrieges gefallen, entflammt den Bruderhass des Guelfo zu unversöhnlicher, dämonischer Rachewuth, die nur die Austilgung der ganzen „Bastardenbrut" löschen könnte. Averardo theilt nicht diesen höllischen Grimm. Er hatte wiederholt Friedens- und Versöhnungsvorschläge dem Guelfo angeboten, die aber dieser nur benutzte, um Averardo's Sohn, Guido, und dessen Bruder mit einem Becher Wein, bei einem vorgeblich zur Feier von Guido's Verlobung mit seiner Tochter Ricciarda veranstalteten Gastmahle, zu vergiften. Beim Ansetzen des Bechers erhielt Guido einen heimlichen Wink von Guelfo's Tochter, Ricciarda. Guido entging dem Tode; sein Bruder aber starb vom Tranke. Guelfo errieth den Wink, den seine Tochter dem Guido gegeben, und nährte seitdem einen heftigen Groll gegen sie, den die Liebe Guido's und Ricciarda's zur Wuth entflammte. Der Bruderkrieg entbrennt mit erneueter Stärke. Averardo belagert das feste Schloss von Salerno. Guido ist in das Grabgewölbe des Schlosses eingedrungen, wo er sich, verborgen und nur von Ricciarda entdeckt, aufhält.

Mit dieser Sachlage beginnt das Stück, dessen stehende Scene das Erbbegräbniss von Anfang bis Ende bleibt: Foscolo's ‚Sepolcri‘, dramatisirt.

Was will nun Guido in der Familiengruft der vom Vater belagerten Burg seines unmenschlichen Oheims? Aus dem Kriegslager entwichen, fahnenflüchtig, was sucht, was bezweckt er hier, in der Behausung des Todes; für ihn eine Wolfsgrube? Die Geliebte sehen, mit Gefahr seines Lebens, um dann wieder an der Seite seines Vaters zu kämpfen? Das wäre ritterlich; liebesritterlich, wie kriegestapfer. Die Geliebte entführen, sie retten, ihrem grausamen Vater entreissen? Diesem Vorhaben würde der Kriegs- und Liebesgott allen möglichen Vorschub leisten; würden die Götter aller Nationen ihren Segen ertheilen. Nein, ach nein; Guido hat sich dem Kampf entzogen, hat den Belagerungsangriff seinem Schicksal überlassen, um die Familiengruft durch zwei Gräber zu bereichern; um mit der Geliebten zusammen oder doch an ihrer Seite zu sterben, da ihre Ermordung durch ihren Vater doch einmal eine beschlossene Sache und so viel wie abgemacht ist. Guido erklärt es selbst dem Boten seines Vaters, dem alten treuen Freund und Diener seines Hauses, dem Corrado:

Du weisst, wenn alle Hoffnung aufgegeben,
Bleibt einzig nur der Trost und süsse Wunsch,
Zu sterben bei der Theuersten, für die
Man nicht mehr leben kann.[1])

Die Hoffnung, eine Geliebte zu erkämpfen, aufgeben, ist schon unmännlich, ein Verrath an der Liebe. Sein Leben für ihre Rettung in die Schanze schlagen, ist erste heiligste Pflicht. Nicht aber als Ausreisser ein Grab suchen in der Erbgruft seiner Herzerwählten, um sich darin zu verstecken vor den heroischen Anforderungen der Liebe und der Kampfesehre. Die Liebe, die schicksalvolle, die poetische Liebe ist heroisch; ihre Wesensbedingung: sich ihrer selbst würdig erweisen; für die Unbeflecktheit ihrer Idee: Heilighaltung der in gegenseitiger Aufopferung befriedigten und beseligten Mannes- und Frauenehre — was Eins mit Mannes-

---

1) Sai que quando ogni speme altra è perduta,
Resta il conforto e il dolce alto desio
Di morir presso a lei, per cui non puossi
Viver più omai . . .

und Frauentreue —, für die Unverletzlichkeit dieser Idee zu sterben. Kämpft doch das Hermelin für die Reinheit seines Felles bis auf den Tod. Das Wegwerfen von Schild und Schwert, aus Hoffnungslosigkeit und Aufgeben des Rettungskampfes, ist eine Entehrung am Mannthum, die zugleich die Liebe schändet, und das passive Sterben für diese ist eine Feigheit, keine Liebesthat. Guido's Entschluss ist aber eben so thöricht wie entherzt und liebetödtlich, da seine Entdeckung im Grabgewölbe, ja auch nur eine Ahnung von seiner Gegenwart, Ricciarda's Ermordung durch ihren Vater zu augenblicklicher Folge hätte. Und Das gerade lag in der Intention des Dichters! Die angstvolle Beklemmung, worin eine solche Befürchtung den Zuschauer von der ersten bis zur letzten Scene erhält, sollte eben die tragische Wirkung bedeuten. Welcher Missverstand! welcher windschiefe Begriff vom Tragischen und von tragischer Liebe!

Alle Ermahnungen Corrado's sind in den Wind gesprochen:

> Kein Gott, geschweige denn ein Sterblicher
> Entreisst mich diesem Ort, und zwänge mich
> Das Schwert zum Kampf zu ziehen —[1])

ruft Guido. Corrado muss dann wieder abziehen. Ein Glück noch, dass ers ungefährdet kann, dank dem freien Zugang in Guelfo's unterirdisches Grabgewölbe, das der belagerte Wütherich gastfreundlich solchen Versteckten und Besuchen öffnet.

Ist es möglich, dass unser Herz an den feierlichen Zusammenkünften und dem Liebesweh des Paares einen tragischen Antheil nehme, unter dem Erstickungsdrucke einer solchen über beide schwebenden und auf uns lastenden Angst? Wo Ricciarda den Geliebten immer wieder mit Thränen und zagender Pein zum Fliehen auffordert, und Guido den Todten unter Todten spielt, der nicht von der Stelle zu bringen. Sie darf die heilige Pflicht, selbst ein solches Ungeheuer von Vater nicht in dieser Lage zu verlassen, geltend machen, ohne ihrer Liebesleidenschaft etwas zu vergeben; einen Vater, der in finsteren, durch Gewissensqualen entsetzlichen Stunden sein gefoltertes und doch unbeugsames Herz vor ihr, der Einzigen, ausschüttet, der er einen

---

1) Non ch' uom mortale mai, nè iddio potrebbe
Far ch' io mi parta, e snudi in guerra il brando.

Blick in die Hölle seines Busens gestattet! Sie darf von dieser selbstmörderischen Kindespflicht sich an einen solchen Vater fesseln lassen. — Darf! O die Aermste! Bleibt ihr eine andere Wahl, wenn der Geliebte selbst ihr jeden andern Ausweg, ihr die Flucht dadurch verlegt, dass er sich vor den einzigen Ausgang als Leiche hinwirft und ihn ihr verschliesst? Ja hält er es nicht auch für seine Liebespflicht, ihrer Tochterpflicht nicht zu nahe zu treten? und kam er nicht desshalb eben dahergeeilt, um sie darin im Interesse der Tragödie zu bestärken, damit der einmal verhängte Dolchstoss von ihres Vaters Hand zu seinem Rechte komme? Da ist er auch schon, der Vater, der Oger, — Guido aber, wie eine Gräberschlange, husch, hinter einen Grabstein —. Ricciarda beschönigt ihre Anwesenheit in der Todtenhalle mit einem Besuch des Grabes ihrer Mutter. Guelfo's Verdacht ist durch die Kunde, dass man einen Mann — Corrado — über den Schlossgraben hinweg sich flüchten sah, auf dem Anschlag. Welcher todtengrüftlich-entdeckungsmöglich-schauerliche Spannungsactschluss!

Leider wird selbst diese Wirkung durch die unvermeidliche, von der Anlage, von der Scenerie, von dem Pseudotragischen vor Allem, bedingte Wiederholung derselben Situationen abgestumpft. Wenn die Handlung des Tragödienhelden darin besteht, sich während der fünf Acte an die Luft einer Familiengrabstätte zu gewöhnen, die das Familienoberhaupt mit seinen nächsten Blutsverwandten zu füllen eifrig beflissen ist: welche andere Person soll für die Handlung des Stückes einstehen? Guido's Vater, Averardo, versucht es zwar aus väterlicher Liebe. Er erscheint, sich für Corrado ausgebend, mit diesem in der Familiengruft, um dem Guelfo, als Abgesandter seiner selbst, erneute Friedensvorschläge zu machen, und nebenbei den Sohn, wo möglich, den Todten zu entreissen. Was aber müssen wir für diesen väterlich dramatischen Schritt, zu Gunsten des nicht blos feld-, sondern auch handlungsflüchtigen Sohnes, nicht Alles in Kauf nehmen? nicht weniger, als die Voraussetzung, dass Guelfo seinen Halbbruder nicht kennt, mit dem er seit dreissig Jahren einen brüderlichen Ausrottungskrieg führt; ferner, dass auch kein Einziger von Guelfo's Mannen den Averardo während der dreissig Jahre zu Gesicht bekommen! Quodcunque ostendis mihi sic, incredulus

odi. Die an sich höchst wirksame und meisterhaft gearbeitete Scene zwischen Guelfo und Averardo (II, 3) mit der berühmten Debatte über Italien, dessen Zustände Guelfo voll bitterer Verwerfung beleuchtet, ohne das Zeitcolorit zu verwischen, diese musterwürdige Scene, die, unserer Ansicht nach, jene, ob ihres politischen Gehaltes, bewunderte Unterredung in Monti's Aristodemo zwischen dem Könige von Messenien und dem Spartanischen Abgesandten [1], an politischem Pathos, scenischer Angemessenheit, und auch inbezug auf Styl und Gedankenfülle übertrifft — sie mochte des Dichters Zeitgenossen durch Glanz, Gehalt und einschlagende Kraft blenden und über die unterhalb schwärenden Wunden der dramatisch-tragischen Kunst täuschen: für uns und die Nachwelt hat die treffliche Scene nur die Bedeutung des goldenen Geschmeides, das in einem Grabe neben dem Beingerippe des einstigen Besitzers gefunden wird. Doch auch solchen Werth dürfen die Scenen zwischen Averardo und Guido [2] nicht in Anspruch nehmen, wo Guido dem kummervoll geängstigten Vater rund heraus erklärt:

Nicht hoffen darfst du,
Noch wünschen, dass ich lebe; jede Hoffnung,
G'ring, frevelhaft ... vernimm's und zittre, — ganz
Beruht sie einzig nur auf Guelfo's Sieg.
Averardo. O jammerwürd'ger Sohn! .. Zu Thränen mehr,
Als Zorne zwingst du mich. Verblenden kann
So unheilvolle Liebe dich?
Guido. Ja Liebe
Fühl' einzig ich. [3] . . .

Eine solche Liebe freilich kann sich begraben lassen, in einer Familiengruft oder auf eigene Hand.

---

1) s. o. S. 53. — 2) III, 2. 3.

3) Guido. Ma nè sperar tu dei,
Ne bramar più ch'io viva. Ogni mia speme
Poca ed iniqua... Odimi e fremi; — tutta
Posta io l'avea nella vittoria sola
Di Guelfo.
Aver. Oh mio misero figlio! ... Al pianto
Più che all' ira mi sforzi. E si funesto
Amor t'acceca?
Guido. Amor io solo lo sento.

Mit mir sterben,
Nichts andres kann, noch will Ricciarda, und
Dies letzte Huldgeschenk erhab'ner Liebe,
Nur dies darf hoffen ich von ihr.[1])

Nichts anderes als zusammen sterben? Warum tratet ihr denn nicht, Schweren —, gleich vor, gleich beim Beginn der Tragödie, und thatet, was ihr nicht lassen könnt, und erspartet uns die fünf Acte Tragödie?

Auf die Friedensvorschläge des als Corrado verkappten Averardo ertheilt Ricciarda's vom Vater ihr aufgezwungener Schwur: Guido zu hassen und zu vergessen, die Antwort. Ricciarda, getheilt zwischen Liebesschwur und Tochterpflicht, vertheilt auch den Schwur zwischen Vater und Geliebten, derart, dass sie dem Geliebten zu entsagen schwört, aber nicht ihn zu hassen; sie schwört es beim Grabe ihrer Mutter, das fortan ihr Ehebett, ihr Königspalast, ihr Asyl und ihre Hoffnung seyn soll.[2]) Letztern Schwur erklärt Guelfo für nicht bindend, da er sie einem andern fremdländischen Gemahl versprochen, in dessen Heimath sie ihr Grab finden werde.[3]) Die Gräber-Hyäne ist im Begriff auf die vermeinten Boten seines Bastardbruders loszuspringen und sie zu zerreissen; besinnt sich indess, dass sein Appetit nach einem ganz andern Blut verlange, und lässt sie abziehen.[4])

Wo steckt inzwischen Guido? Ei doch, dort irgendwo hinter einem der Gräber, wo er mittlerweile eines für sich und Ricciarda scharrt. Wenn er sich wenigstens in einer der letzten Scenen des dritten Actes eine Grabstelle ausgesucht hätte, so dass er die Verhandlung unbemerkt mit anhören und der Ric-

---

1) Morir meco.
Null' altro può, nè vuol Ricciarda, e questo
Ultimo dono di sublime amore
Sol da lei sperar deggio.

2) A me talamo e reggia e asilo e speme
Fia questa tomba.

3) Straniero
Sposo e lontana sepultura avrai.

4) Or va; ben d'altro
Sangue m'è d'uopo che del tuo.

ciarda und uns die Wiederholung derselben im vierten Act hätte ersparen können! Erneuerung des Schwurs füreinander zu sterben; Wetteifer um den Vortritt; Ricciarda fordert von Guido seinen Dolch, aus Besorgniss, es könnte in dem Augenblicke, wo ihr Vater, der einmal bestimmten Katastrophe gemäss, sie zu ermorden den Arm erhöbe, ihn durch einen Dolchstoss daran verhindern wollen, wodurch er nur ihres Vaters Verbrechen beschleunigen könnte, so dass sie ihn, Guido, zugleich ermordet und als Mörder erblicken würde.[1]) Er giebt ihr den Dolch, im Hinblick auf die Katastrophe, die er durch seine Selbstentwaffnung unabwendbar macht. Guido zieht sich hinter die Gräber zurück, um an dem seinigen weiter zu schaufeln. Ricciarda ist im Begriff, den verhängnissvollen Dolch in eine der Grüfte zu verbergen.[2]) Da tritt ihr Vater ein, entreisst ihr den Dolch, den er als den vermissten erkennt, und in ihm zugleich den Beweis, dass Guido hier gewesen, denn er habe den Dolch, den er in dem Herzen seines ihm theuersten Sohnes gefunden, dem Guido geschenkt, um stets eingedenk zu bleiben, dass er den Sohn seines Erbfeindes mit einem von jenem Blute getränkten Stahl bewaffnet.[3]) Welches erkünstelte Motiv zu Gunsten eines Tochtermordes, verübt mit einem verhängnissvollen Dolche! Den Dolch — argumentirt Guelfo weiter — habe sie dem Buhlen, mit dem sie hier schamlose Zusammenkünfte gehalten, nur behufs seiner, Guelfo's, Ermordung zugestellt. Wenn er ihr nicht jetzt schon den Dolch in die Brust stösst, so geschieht es bloss aus Rücksicht auf den fünften Act, und um ihr die Frist durch die Ankündigung zu verbittern, dass ein Schiff für sie bereit stehe, um sie dem fernen Gemahl zuzuführen — und übergiebt sie der Wache.

Der fünfte Act stimmt Guelfo auf den Ton der Kata-

1) Pavento — quando il paterno braccio
Sospeso stesse, e tremasse a svenarmi . . .
Affretterai tu il suo delitto e il nostro . .
Te vedrò ucciso ed uccisor.

2) A ogni occhio umano
Per or fia tolto (il ferro) in quel remoto avello.

3) E il braccio al figlio
D'un nemico n' armai, per saper sempre
Che impugna un ferro di quel sangue intriso.

strophe: Er betritt die Gruft als Besiegter, aber wie ein verwundeter Tiger, um so schrecklicher. Er will von Ricciarda durchaus den Versteck Guido's wissen, wo nicht: die Katastrophe! Ricciarda verlangt den Dolch, um sich ihn selbst ins Herz zu stossen. Auf diese, unter Anruf Gottes gestellte Bitte, fragt Guelfo:

Vertrau'st auf Gott du?
Auf Gott, der bloss um sich zu rächen herrscht?
Schon hat, da ich noch schau' das Tageslicht,
Hat er mit seiner langen Höllennacht
Mich schreckenvoll umhüllt. Entsetzlich brüllt
Er, donnerfinster um die bange Seele.
Auf seines Namens Anruf hör' ich den Bescheid:
„Der Rache harr' ich". Die Rach' entbrennt
Von neuem dann in meiner Brust, da Er
Verzeihung mir versagt. . . . Ha! dich nur, dich
Allein sollt' ich, um mich zu rächen, morden?
O meine Tochter, wenn du schuldlos bist,
Wird Gott als schweigsam blut'ger Schatten dich
Hinsenden an mein Grab, um dort, bis ich
Aus meinen Knochen mich erhoben, mein
Zu harr'n . . . Nicht wirst du mir mit deinen Blicken
Die einz'ge Zuflucht meines Lebens zeigen.
Zwar du vergiebst . . . doch werd' in deinem Antlitz
Die Qualen ich stets schau'n, womit so lang' ich
Die Schönheit, deine blühende, zerrüttet;
Blut wird aus deiner Wunde strömen, und,
Sein Schwert auf deinen Busen legend, wird
Gott sprechen: sieh, Ruchloser! du, ihr Vater,
Hast die unschuld'ge Tochter hingemordet.
Zu Boden mit dir, unheilvoller Dolch!
O Tochter! führ dem Tod mich zu . . ich darf
Nicht länger leben . . .
Ric. Komm, o komm mit mir. . .[1])

---

1) Guelfo. In Dio ti fidi?
In Dio che solo a vendicarsi regna?
Già della lunga sua notte infernale,
Mentre ancor alla luce aprò questi occhi
Mi ha ravvolto e atterito. Orrendamente
Rugge intorno alla trista anima mia
Tenebroso tra i fulmini. Il suo nome
Non profferisco io mai, ch' ei non risponda:

Sind solche Wandlungen in der Seele eines Vaters, wie Guelfo, psychologisch zulässig: muss dieser plötzliche Rückschlag eine grosse Wirkung hervorbringen. Er sieht keine Rettung. Seine Schiffe stehen in Flammen. Als Fürst will er, seiner Väter würdig, sterben, und heisst die Tochter fliehen. „Ich sollte dich verlassen?“ [1]) ruft Ricciarda. Er starrt nach dem Dolch am Boden und rafft ihn mit einem Wuthgriff auf, schnaubt nach Guido, und sieht ihn, zu Ricciarda's Entsetzen, unter den Gräbern. Sie umklammert krampfhaft das Grabmal ihrer Mutter. Man hört Guelfo's Stimme herüberschallen, rufend: „Komm hervor, Feigling“! [2]) Dann ist's wieder still. Eine furchtbare schwebende Pause, wenn nur Guido den Anruf „Feigling“ nicht rechtfertigte, und unserer Furcht um ihn nicht die Spitze stumpfte. Wüthend stürzt Guelfo wieder herbei, immer brüllend nach Guido. Ergreift die Tochter, den Dolch über sie schwingend: „Feigling, elender Feigling, hervor! oder deine Buhle stirbt“ [3])! Wieder Pause. Endlich kommt Guido zum Vorschein. Ric-

---

„Alla vendetta io veglio“; — e la vendetta
Nel mio petto mortale indi riarde,
Poichè perdono ei niega . . . Ah! ma te sola
Per vendicarmi io svenerò? Oh mia figlia!
Se tu innocente sei, te Iddio, te muta
Insanguinata ombra al sepolcro mio
Manderà ad aspettarmi insino al giorno
Che sorgerò dalla polve e dall' ossa . . . .
Nè mostrerai tu a me, — tu co' tuoi sguardi,
Solo rifugio all' incerta mia vita.
Già mi perdoni . . . . ma io ti vedrò in viso
Le angosce ond' io da sì gran tempo ho spenta
La tua lieta bellezza. — Il fumo e il sangue
Usciran della piaga, e Iddio stendendo
Su quel sen la spada: „empio, contempla!
„Tu, padre, hai morta l'innocente figlia“ —
A terra, a terra, fatal daga! . . . Oh figlia . . .
Trammi a morte . . . io più viver . . . non deggio . . .
Ric. Vien meco, vien . . .

1) Ch' io mai ti lascii.

2) Esci, codardo!

3) Codardo!
Codardo! intendi, o la tua donna è morta.

ciarda hält den Vater mit Macht umklammert, schreit dem Guido zu: „flieh"! Guelfo droht sie zu erstechen, wenn er die Flucht ergreift und nicht „reglos" seinen Dolch zurücknimmt.[1]) Beim Empfange denkt er ihn niederzustossen. Guido ergeht sich in Versicherungen, er sey nur gekommen, um in Ricciarda's Nähe zu sterben[2]); und droht seinerseits dem Guelfo, ihn, eh' er, sey's auch nur mit einer Thräne, die glänzendweisse Last in seinen Armen zu beflecken die Zeit haben würde — ihn, den weissköpfigen Kindesmörder, am blutfeuchten Haar zum Meer hinzuschleifen, und ihn darin zu begraben.[3]) Guelfo rast:

Kann ich auf keinem andern Weg dein Herz
Erreichen, treff ich es durch ihres.[4])

Guido tritt vor Guelfo hin. Dieser versetzt ihm einen Dolchstich. Ricciarda hält des Vaters Arm fest. Guido ist nur leicht verwundet. Das sind Bravourstücke in der Katastrophe mit Dolchstössen und Stiletkünsten, vonseiten Melpomene's mit ihrem Dolche parirt, unseres Bedünkens, einer Circusvorstellung würdiger, als der tragischen Bühne. Die letzte Scene macht aus dem Dolchspiel Ernst, mittelst Averardo's Dazwischenkunft, in Begleitung von Corrado und Kriegern mit Fackeln. Averardo schreit dem unnatürlichen Vater zu: „Schone deines Blutes. Leben, Reich und Frieden biet' ich dir und stelle frei

---

1) Costei nud' ombra
Te seguirà, se fuggi — — —
— — — — Ove tu immoto
Non ripigli il tuo ferro, il riavrai
Caldo dal petto dell' amata donna.

2) e mio conforto
Solo fu quindi di morir le appresso.

3) Al mar, pel sanguinente
Criu, priachè d'una lagrima tu possa
Contaminar quella candida salma,
Strascinerò il vegliardo parricida,
Al mar, tua degna tomba.

4) E se per altra via giunger non posso
Sino al tuo core, il piagherò per questa.

dir, mich zu hassen". [1]) Guelfo erwidert die Anerbietung mit einem Dolchstoss in Ricciarda's Herz. Was beginnt nun Guido? Er entschuldigt sich bei der sterbenden Ricciarda, dass er nicht mit ihr sterben könne, da ihn sein Vater mit Gewalt daran verhindert. [2]) Romeo dreht sich im Grabe der Capuletgruft ein paarmal um, über dieses Spottbild eines Liebeshelden, der fünf Acte hindurch nichts thut, als versichern, er käme bloss, um an der Seite Ricciarda's an Ort und Stelle versammelt zu werden zu ihren Vätern, und sich dann zuletzt von der, seinetwegen ermordeten und, aus Schuld seines zwecklosen Herumkrebsens unter Gräbern, vor ihm verblutenden Geliebten zu empfehlen mit einem „Adieu, auf baldiges Wiedersehen". [3]) Nicht aus Verzweiflungsschmerz und Grimm, nein, vor Schaam und Schmach ob einer solchen jammervollen Romeo-Parodie, von Neffen, und damit die Tragödie nicht mit Schanden ende und der Vorhang angemessen und mit Anstand falle: ersticht sich der alte Guelfo.

Die namhafteste italienische Kritik aus der Zeit, die von Zajotti [4]), rügt einige Mängel in Foscolo's Ricciarda, den Stoff namentlich; legt aber nirgend die Finger in die Wunden; noch weniger die englische Kritik in der Quarterly Review [5]), die das

---

1) Al sangue tuo perdona;
Perdona; ed abbi e vita e regno e pace,
E m' odia.

2) Crudo
Più del tuo padre il mio, mi toglie a forza
Di venir teco.

3) Addio, ma per breve ora.

4) Bibl. Ital. t. XX. p. 308 ff. — 5) Vol. XXIV. p. 90—97. Insbesondere wird der misslungenste Act, der letzte, vom Kritiker in der Quart. Rev. über den grünen Klee gelobt. „Der letzte Act ist mit vollendeter Kunst und bewundernswürdiger scenischer Wirkung gearbeitet . . . the last act is wrought with consummate skill and admirable scenic effect." „Die Fehler (Gleichförmigkeit der Situation und Dunkelheit des Styls) werden glänzend aufgewogen von dem allgemeinen Eindruck poetischer Macht, die das ganze Stück durchdringt; von der Conception und Ausführung der Charaktere, die uns tragisch und originell erscheinen" . . . . „But these defects (conformity of situation, and an obscurity of style) are nobly counterbalanced by the general impression of poetic power which the whole piece bears; by the conception and execution of the characters, which

in London (1820) erschienene Trauerspiel mit banalen Lobsprüchen beräuchert. Wir möchten das kritische Räthsel: wie ein hochbegabter, mit so wesentlichen Eigenschaften zur Tragödie: mit reinem Kunsternst, sittlicher Kunststrenge, leidenschaftlichem Ausdruck, charakteristischer Schärfe und sprachlicher Kraft, ausgerüsteter Dichter sich gleichwohl so tief verstrickt in den anstössigsten Verkehrtheiten, mitbezug auf den Begriff der tragischen Schuld und Sühne, der tragischen Handlung, der tragischen Liebe und Selbstaufopferung, zeigen könne — wir möchten die Lösung dieses Räthsels in dem Autoritätsglauben an Alfieri's auf eine grundfalsche Theorie erbaute Tragik finden, deren Radicalirrthümer wir denn auch unnachsichtlich aufdeckten. So lange die italienische Tragödie nicht diesen Alfieri-Pfahl im Fleische ausschwärt; so lange sie in Alfieri's Tragödien ihre Muster und Vorbilder bewundert und nicht in seinen besten, verglichen mit den Trauerspielen der grossen Meister, nur kühne Handstreiche gleichsam eines beherzten Parteigängers und Freicorpsführers aus dem Stegreif; nur dilettantische Wagstücke eines stolzen Halbtalentes erkennt: so lange wird die italienische Tragödie, selbst unter der Hand einer vollen tragischen Dichterbegabung, die Weihe der Kunstmeisterschaft entbehren. Das Genie, das seine Poetik, seine tragische Theorie, seine dramatische Kunst, aus sich selbst entwickelt, hat Italien bis jetzt noch nicht hervorgebracht. Das blosse Talent aber, diejenige Begabung nämlich, die in ihrer glänzendsten Entfaltung dennoch mehr inkraft einer kunstfertigen, von einzelnen glücklichen Inspirationen, Instincten und combinatorischen Wirkungsberechnungen getragenen Formgebung schafft, als es, vermöge einer schöpferischen, natur- und herzenergründenden Anschauung, Seelenvertiefung und vollen Kunstverkörperung der historischen Ideen gestaltet — das blosse glänzende Talent wird mustergültige Kunstwerke nur auf Grundlage einer durchdachten, an den Meisterstücken der vorzüglich-

appeare to us tragic and original" (p. 97). Ueber kein Kunstfach sind so viel Eselskarren voll kritischem Schund und Abputz zu Markte geführt worden, als über die dramatische Kunst und dramatische Leistungen. Die grösseren periodischen Zeitschriften sind nur die grösseren Hay-markets dieser dramatischen Kritik, deren classische Eselsfeste aber in den deutschen Schulprogrammen gefeiert werden.

sten Dichter geschulten und erprobten Poetik, Kunstlehre und Theorie der dramatischen Dichtung, hervorbringen. Eine Poetik ohne schaffendes Talent; schöpferisches, erfindungsreiches Talent ohne geläuterten, durch Studium und Praxis befestigten Kunstbegriff: Beide verharren zeitlebens im Bannkreise dilettantischer Bestrebungen. Bisheran sahen wir die italienische Tragödie in jenem Bannkreise festgehalten und sich in ihm ausschliesslich bewegen. Vielleicht gelingt es uns, unter den Vertretern der italienischen Tragödie im 19. Jahrh., die wir noch zur Prüfung zu ziehen haben, Dichter zu finden, die jener Verbindung von geläuterter Kunstschule und schöpferischem Kunsttalent in ihren Trauerspielen bekunden; Dichter, die eine umfassendere Kenntniss der dramatischen Literaturen und der Kunstprincipe, auf welchen die Meisterwerke derselben beruhen, in einem höhern Grade als ihre Vorgänger, — deren berühmtester, Alfieri, eine solche Kenntnissnahme grundsätzlich abwies — und mit glücklicherem Erfolge zu musterwürdigen Tragödien befähigen möchte.

Greifen wir auf einen Zeitgenossen Alfieri's zurück, dessen dramatische Thätigkeit sich bis in das Jahr 1812 erstreckt, und der nicht unbedingt auf das Schema und die Kunsttheorie des Alfieri schwur. Wir meinen den als Dramatiker wohlberufenen und schon erwähnten

Giovanni Pindemonte,

Bruder des Dichters Ippolito Pindemonte.[1]) Die wenigen, dürftigen Notizen, die wir über Giov. Pindemonte's Lebensumstände beibringen, entlehnen wir den biographischen Sammelschriften des B. Gamba[2]) und der vielbändigen, von Emilio de Tipaldo veröffentlichten Biographie berühmter Italiener.[3])

Giov. Pindemonte 1751 zu Verona geboren, erzogen im Adelsstift (collegio de' Nobili) zu Parma, bekleidete die Podestà-Stelle in der Provinz Brescia von 1788—1789. Während seiner Amtsthätigkeit in Brescia hatte er eine Liebschaft mit einer ver-

1) Gesch. d. Dram. VI, 1. S. 112. — 2) Galleria dei Letterati ed Artisti più illustri delle Provincie Austro-Venete, che fiorirono nel secolo XVIII. Ven. 1812. — 3) Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII. e de' Contemporanei etc., pubblic. per cura del Prof. Emilio de Tipaldo. Ven. 1844. 10 Voll. Vol. IX.

heiratheten Dame daselbst, deren Gatten er auf der Strasse ohrfeigte. Er hörnte ihn als Liebhaber und ohrfeigte ihn als Podestà. Letzteres büsste Pindemonte mit acht Monaten Gefängniss. Während der Haft erhielt er die zärtlichsten Briefchen von der Schönen, der Gattin des Geohrfeigten, die gleichzeitig ein Liebesverhältniss mit einem reichen Kaufmann unterhielt. Gleichzeitig ist nicht ganz correct: Sie theilte ihre Zeit zwischen Amor und Mercur: die Tagesstunden, wo der Händler in seinem Laden festgehalten war, widmete die Schöne dem zärtlichen Briefwechsel mit ihrem gefangenen Freunde. Die Nachtstunden schenkte sie dem Kaufmann, der nichts geschenkt nahm, sondern alles baar bezahlte. Jetzt war Pindemonte der Geohrfeigte und rächte sich dafür mit einem lateinischen Distychum.[1] In seiner Tragödie „Der Sprung vom Leukadischen Felsen“ [2], erzählt der Held des Stückes das Abenteuer des Dichters mit der schönen Vicenzerin, das aber keinen Sprung vom Felsen zur Folge hatte.

Nach Ausbruch der französischen Revolution, frondirte Pindemonte die venetianische Regierung und floh nach Paris. Er wurde daselbst Mitglied des Corps legislatif und soll bei der Machine infernale gegen Bonaparte betheiligt gewesen seyn. Nach Venedig zurückgekehrt, wurde er Staatsrath bei der Cisalpinischen Republik. Nach Errichtung des italienischen Königthums durch Bonaparte trat Giov. Pindemonte aus dem Staatsdienst und lebte als Missvergnügter in der Zurückgezogenheit bis 1812. Seine Dramen erschienen 1804 in vier Bänden.[3] Band I. enthält die Tragödien: Mastino I. dalla Scala. I Baccanali. I coloni di Candia. Bd. II. Agrippina. Il Salto di Leucade. Ginevra di Scozia. Bd. III. Elena e Gerardo, Rappresentazione tragica famigliare, nach einer Novelle des Bandello. Donna Caritea, Regina di Spagna. Rappresentazione spectaculosa. Orso Ipato, Tragedia. Bd. IV. Adelina e Roberto, Rappresentazione tragica. L. Quinzio Cincinnato, Rappres.

---

1) Diligit ipsa alios, a me fastidit amari.
Institor, heu, noctes, quas mihi non dat, habet.
Andere liebt sie, von mir nur verschmäht sie, geliebt sich zu sehen.
Ach dass der Krämer geniesst Nächte, die mir sie versagt.

2) Il salto di Leucade. Componimenti teatrali, Vol. 11. — 3) Componimenti teatrali di Giov. Pindemonte Veronese. Milano 1804. Anno III.

rustico-eroica spectaculosa (ländlich-heroisches Spectakelstück). Cianippo, Tragedia. Als Anhang: Discorso sul Teatro italiano (Abhandlung über das italienische Theater).

In der Vorrede zum 1. Band sagt der Verfasser: „Diese elf Stücke mögen seyn wie sie wollen, so gefielen sie doch sämmtlich bei gedrückt vollen Häusern. Jedes derselben hatte sich mehr oder weniger in allen Städten Italiens des grössten freiwillig gespendeten Beifalls, wiederholter Vorstellungen und eines ausserordentlichen Zuspruchs vonseiten des Publicums zu erfreuen. Kein einziges derselben erfuhr einen Misserfolg bei der ersten Darstellung“ [1]) u. s. w. Das spricht allerdings für Theatergeschick, Kenntniss der Bühne und des Publicums, kurz für Eigenschaften, deren Vorwalten der dramatischen Kunst in der Regel mehr geschadet als genutzt hat. Bei Giov. Pindemonte verbinden sich jene Vorzüge indess mit wirklichem, wenn auch nicht hervorragendem dramatischen Talent. Wir wählen zwei Tragödien aus seinen elf Stücken aus, und stellen dem Leser zunächst G. Pindemonte's Erstlingstragödie:

I Baccanali,

Die Bacchanalien,

vor, die er im Alter von 23 Jahren schrieb, und sein Biograph [2]) als die vorzüglichste unter Pindemonte's Tragödien belobt. Die Tragödie I Baccanali dramatisirt die von Livius ausführlich erzählte [3]) vom Consul Postumius im J. d. St. 566 bewirkte Aufhebung der staatsgefährlichen Bacchusbrüderschaft in Rom. Zu besserem Verständniss und vergleichungshalber theilen wir unten das Wesentlichste auszugsweise mit. [4])

---

1) Quali essi sieno questi undici componimenti, piacquero tutti ad uditorj foltissimi, ed ebbero tutti, qual più e qual meno, in tutte le città Italiche sommi applausi spontanei, e repliche molte, e straordinario concorso di spettatori; e neppure uno di essi assaggiò la sventura di cadere alla prima recita. — 2) Giamb. Basseggio in der Biografia degli Italiani illustri. — 3) XXXIX. c. 8—20.

4) Titus Livius: Römische Geschichte. XXXIX. Buch. J. R. 566.

c. 8. Ein Grieche kam zuerst nach Hetrurien, mit keiner von jenen Künsten vertraut, deren das verfeinertste aller Völker so manche zur Bildung des Geistes und des Körpers bei uns eingeführt hat, ein blosser

Opferpriester und Wahrsager, und zwar kein solcher, der durch unversteckten Religionsdienst, bei offener Angabe seines Erwerbes und seiner Lehre, die Gemüther mit heiliger Scheu zu erfüllen suchte, sondern ein Vorsteher eines geheimen und nächtlichen Gottesdienstes. Es waren Weihungen, die zuerst nur Wenigen mitgetheilt, hernach aber mehr allgemein unter Männern und Weibern verbreitet wurden. Die Reize des Weins und des Mahles wurden mit dem Gottesdienste in Verbindung gesetzt, um dadurch noch Mehrere anzulocken. Wenn der Wein die Besinnung, wenn die Nacht und das Gemisch der Männer mit Weibern, des zarteren Alters mit Bejahrteren, jede schamhafte Entfernung vernichtet hatte, so gab es hier zuerst Verführungen aller Art, da Jeder diejenige Art von Wollust, nach welcher er die stärkste Gelüstung fühlte, bereit fand. Es blieb auch nicht die einzige Art von Verbrechen, dass freigeborene Knaben und Weiber ohne Unterschied Unzucht trieben, sondern falsche Zeugnisse, falsche Siegel, Testamente und Anklagen, gingen aus derselben Werkstatt hervor, ebenso Vergiftungen und Familienmorde, bei welchen zuweilen nicht einmal die Leichname zum Begräbnisse aufzufinden waren. Vieles wagte hier die List, das Meiste die Gewalt, und die Gewaltthat blieb verhüllt, weil man vor vielfachem Geheule, vor dem Getöse der Pauken und Schallbecken bei allen Schändungen und Mordthaten keine Klagstimme hören konnte.

c. 9. Dieses verderbliche Uebel zog sich, wie eine ansteckende Krankheit, aus Hetrurien nach Rom. Zuerst gab ihm die Grösse der Stadt, für solche Uebel geräumiger und empfänglicher, eine Verborgenheit, bis endlich eine Anzeige zum Consul Postumius etwa auf folgende Art gelangte:

Publius Aebutius war von seinem Vater, der mit einem stattlichen Pferde Felddienste gethan hatte, unmündig hinterlassen, und dann nach dem Absterben seiner Vormünder unter der Vormundschaft seiner Mutter Juronia und seines Stiefvaters Titus Sempronius Rutilus erzogen. Die Mutter hing ganz an ihrem Manne, und der Stiefvater wünschte, weil er die Vormundschaft so geführt hatte, dass er keine Rechnung ablegen konnte, seinen Mündel entweder aus dem Wege zu räumen oder ihn durch irgend eine Fessel von sich abhängig zu machen. Der sicherste Weg, ihn zu Grunde zu richten, waren die Bacchanalien. Die Mutter nahm den Jüngling vor. „Sie habe für ihn in seiner Krankheit das Gelübde gethan, ihm, sobald er genesen würde, von den Bacchinnen die Weihe geben zu lassen. Nun, da durch die Gnade der Götter ihr Wunsch gewährt, wolle sie sich ihres Gelübdes entledigen. Er müsse eine zehntägige Keuschheit beobachten; am zehnten Tage wolle sie ihn, nach dem Abendessen durch ein Bad gereinigt, in das Heiligthum einführen.“

Eine bekannte Lustdirne, die freigelassene Fecenia Hispala, eines anständigeren Erwerbes würdig als der, an den sie als junge Sclavin gewöhnt war, nährte sich auch nach ihrer Freilassung auf gleiche Art. Sie hatte bei der Nachbarschaft mit Aebutius einen Umgang, der aber für das Vermögen und den guten Ruf des Jünglings gar nicht nachtheilig war; denn

sie hatte ihn von selbst liebgewonnen und angezogen, und da ihm die Seinigen Alles nur kärglich reichten, so lebte er von der Freigebigkeit seines Lustmädchens. Ja, von seinem Umgange bezaubert, war sie so weit gegangen, dass sie sich, weil sie nach ihres Freigebers Tode in Niemandes Gewalt stand, von den Tribunen und dem Prätor einen Pfleger erbat, ein Testament machte und den Aebutius zu ihrem alleinigen Erben einsetzte.

c. 10. Da sie solche Beweise von Liebe gab und Beide kein Geheimniss vor einander hatten, so sagte einst der Jüngling im Scherze zu ihr: „Sie sollte sich nicht wundern, wenn er mehrere Nächte allein läge. Aus frommer Rücksicht, um sich eines für seine Genesung gethanen Gelübdes zu entledigen, wolle er sich bei den Bacchinnen die Weihe geben lassen."

Kaum hörte dies das Weib, als es voll Bestürzung ausrief: „Bewahre Gott! Sterben sey ihm und ihr besser, als wenn er sich darauf einliesse, und sie wünschte alle Schrecknisse und Gefahren denen auf den Kopf, die ihm dazu gerathen hätten."

Erstaunt sowohl über diese Worte, als über ihre so grosse Bestürzung hiess sie der Jüngling der Verwünschungen sich enthalten. „Seine Mutter habe ihm dies, mit Zustimmung des Stiefvaters, zur Pflicht gemacht."

„So ist denn dein Stiefvater", sprach sie, — „denn eine Mutter Dessen zu beschuldigen möchte Sünde seyn, — darüber aus, deine Sittsamkeit, deine Ehre, Hoffnung und Leben durch diesen Schritt eilig zu Grunde zu richten?"

Da er um so mehr staunte und sie fragte, was sie damit sagen wollte, bat sie alle Götter und Göttinnen um Gnade und Verzeihung, wenn sie, von der Liebe zu ihm gezwungen, aussagte, was sie verschweigen sollte, und erzählte: „Als Sclavin habe sie ihre Hausfrau in dieses Heiligthum begleitet; als Freie sey sie nie dahin gekommen. Sie wisse, es sey die Werkstatt aller möglichen Verführungen, und gewiss schon seit zwei Jahren sey Niemand dort eingeweiht, der über zwanzig Jahre alt sey. So wie jemand eingeführt sey, werde er den Priestern als Schlachtopfer übergeben. Diese führten ihn an einen Ort, der von vielfachem Geheul, von Gesang und Klang, von Becken- und Paukenschlag rundum töne, damit sein Klagruf, wenn er gewaltsam geschändet werde, nicht gehört werden könne."

Dann bat und beschwur sie ihn, die Sache auf alle mögliche Art zu hintertreiben und sich ja nicht dahineinzustürzen, wo er alle Schande erst leiden und dann selbst ausüben müsse. Sie liess den Jüngling nicht eher von sich, als bis er ihr sein Wort gab, dieser Weihe sich zu enthalten.

Nach Hause zurückgekehrt, weigerte er sich aber gegen Mutter und Stiefvater, die Weihen zu nehmen. Von der Mutter aus dem Hause gejagt, ging er zu seines Vaters Schwester Aebutia; erzählte ihr das Vorgefallene und machte davon, auf ihren Rath, dem Consul Postumius heimliche Anzeige. Der Consul nahm die Aebutia und die Hispala ins Verhör. Letztere legte weinend und zu seinen Füssen hingeworfen folgendes Geständniss ab:

c. 13. „Anfänglich sey dieses Heiligthum nur für Frauenzimmer be-

stimmt gewesen und gewöhnlich keine Mannsperson zugelassen worden. Nur drei bestimmte Tage im Jahre hätten sie gehabt, an welchen sie bei Tage den Bacchinnen geweiht würden. Zu Priesterinnen habe man regelmässig Standesfrauen, eine nach der andern, gewählt. Parulla Annia, eine Campanerin, habe als Priesterin gleichsam auf Eingebung der Götter Alles abgeändert. Sie sey die erste gewesen, die Mannspersonen, ihre Söhne, die beiden Cerrinier Minius und Herennius, eingeweiht, und aus dem Gottesdienst bei Tage einen nächtlichen, aus den drei Weihtagen im Jahre fünf für jeden Monat gemacht habe. Seitdem die Theilnahme an der Feier frei gegeben, aus Männern und Weibern vermischt und die Ungebundenheit der Nacht gekommen sey, wäre hier kein Frevel, keine Schandthat unausgeübt geblieben. Die Männer begingen mehr Unzucht unter sich als mit Weibern. Litten Einige die Entehrung nicht willig genug, oder wären sie zu bedenklich, sie an Andern zu üben, so würden sie als Schlachtvieh geopfert. Nichts für Sünde zu halten sey unter ihnen das Grundgesetz der Religion. Die Männer sprächen wie wahnsinnig, unter schwärmerischen Verzuckungen des Körpers, Weissagungen; die Weiber liefen in Bacchinnentracht, mit fliegenden Haaren und brennenden Fackeln an die Tiber hinab, tauchten ihre Fackeln in das Wasser und zögen sie, weil sie mit gediegenem Schwefel und Kalk überzogen wären, in voller Flamme wieder heraus. „Von den Göttern entrückt", hiessen die Menschen, welche man an eine Winde gebunden und in verborgene Höhlen verschwinden lasse. Das wären aber Solche, die nicht hätten mitschwören oder an den Unthaten Theil nehmen oder die Entehrung leiden wollen. Die Gesellschaft sey von bedeutender Grösse, fast schon ein zweites Volk, und darunter mehrere Männer und Frauen von Stand. Seit den letzten zwei Jahren habe man festgesetzt, Niemanden einzuweihen, der über 20 Jahr alt sey. Man wähle gern die Jahre, welche der Verirrung und Entehrung empfänglicher wären."

c. 14. Nach gethaner Aussage fiel sie wieder auf die Kniee und wiederholte die Bitte, der Consul möge sie fortschicken. Der Consul ersuchte seine Schwiegermutter, einen Theil ihres Hauses zu räumen, dass Hispala bei ihr einziehen könne. Es wurde ihr der Speisesaal oben im Hause eingeräumt und die auf die Gasse führende Treppenthür verriegelt, so dass der Zugang in das Innere des Hauses führte. Sogleich wurden alle Sachen der Fecenia herübergeschafft und ihr Gesinde nachgeholt. Auch Aebutius musste bei einem von des Consuls Schützlingen einziehen.

Als sich so Postumius beider Aussagen versichert hatte, brachte er die Sache vor den Senat, dem er Alles, was zuerst bei ihm angezeigt, was hernach von ihm untersucht war, der Reihe nach vorlegte. Die Rathsväter befiel grosser Schrecken, theils inbetracht des Staates, für welchen diese geheimen Zusammenrottungen und nächtlichen Zirkel Nachtheil und Gefahr herbeiführen konnten, theils Jeden inbetracht der Seinigen, ob nicht Einer an diesem Frevel Antheil hätte. Es erkannte der Senat auf eine Danksagung an den Consul. . . Dann trug er die Untersuchung über

die Bacchanalien und nächtlichen Gottesdienste beiden Consuln auf . . . Die Priester dieses Gottesdienstes, mochten sie Weiber oder Männer seyn, sollten nicht bloss in Rom, sondern in allen Marktflecken und Gerichtsorten aufgesucht werden, damit die Consuln sie in ihrer Gewalt hätten . . . Vor allen Dingen sollte eine Untersuchung mit Denen vorgenommen werden, welche sich zusammengethan oder eidlich verbunden hätten, an Anderen Unzucht und Schandthat auszuüben.“

Nach einer feierlichen Ansprache an das Volk liessen die Consuln die Senatsbeschlüsse vorlesen, und setzten eine Belohnung für jeden Angeber aus . . . .

„Nach entlassener Versammlung war ganz Rom in grossem Schrecken und er beschränkte sich nicht auf die Ringmauern der Stadt oder auf ihr Gebiet, sondern war allenthalben in ganz Italien; sowie Briefe von Gastfreunden mit der Nachricht von dem Senatsbeschlusse, von der gehaltenen Versammlung, von der Verordnung der Consuln einliefen, gerieth Alles in Bewegung. Viele wollten in jener Nacht, welche dem Tage folgte, an dem die Entdeckung der Versammlung mitgetheilt war, entfliehen, wurden aber, weil Wachen um die Thore gestellt waren, von den Dreimännern ergriffen und zurückgebracht; Viele wurden namentlich angegeben. Einige darunter, Männer und Weiber, gaben sich den Tod. Ueber 7000 Männer und Weiber hatten sich, wie es hiess, in diesen Geheimbund eingelassen. Die Häupter der Rotte aber waren — und diess wusste man — die beiden Atinier, Marcus und Cajus, von der gemeinen Volksklasse zu Rom, Lucius Opitanius, ein Falisker, und Minius Carinius, der Campaner, auch, dass alle Frevel- und Schandthaten von ihnen herrührten, dass sie die Oberpriester und Stifter dieses Gottesdienstes waren. Man liess es sich angelegen seyn, sie so bald als möglich festzunehmen. Sie wurden vor die Consuln gebracht, gestanden, was sie selbst betraf, und hielten den Gang der Untersuchung nicht auf.“

c. 18. „Uebrigens war das Flüchten aus der Stadt so gross geworden, dass die Prätoren Titus Maenius und Marcus Licinius, weil so Manchem sein Klagrecht und seine Ansprüche verloren gingen, sich von Senatswegen genöthigt sahen, alle Klagsachen auf 30 Tage auszusetzen, bis die Consuln die Untersuchungen geendigt hätten. Eben dieses Ausbleiben der Angegebenen, die zu Rom weder sich stellten, noch hier aufgefunden wurden, nöthigte die Consuln die Gerichtsorte zu bereisen und hier Untersuchungen und Gericht zu halten.“ . . . .

„Nun bekamen die Consuln den Auftrag, alle Bacchanalien zuerst in Rom, dann in ganz Italien zu zerstören, ausgenommen wo sich etwa ein alter Altar oder ein geweihtes Götterbild befände. Dann wurde für die Zukunft durch einen Senatsbeschluss verordnet: „Es sollten weder in Rom noch in Italien Bacchanalien seyn. Glaube Jemand, es sey eine solche Festfeier für ihn nothwendig und er könne sie ohne Gewissensangst und Versündigung nicht unterlassen, so möge er darüber bei dem Stadtprätor Anzeige thun und der Prätor bei dem Senate anfragen. Würde ihm in einer

Die Scene stellt einen unbewohnten Platz in Rom vor, gegenüber dem Haine der Stimula [1]), woraus der Tempel des Bacchus hervorragt.

Aus einer Unterredung des Sempronio mit dem Oberpriester [2]) des Bacchusdienstes, Minio, erfahren wir die schauderhafte Intrigue gegen den Jüngling Ebuzio, der die Bacchusweihe erhalten soll, um dann üblicherweise ermordet und seiner Erbschaft beraubt zu werden. Sempronio hatte schon dem Vater des Ebuzio mit dessen Mutter, Duronia, Sempronio verbrecherischen Umgang pflog, zum Empfang der Bacchusweihen verlockt und ihn dann im Haine der Stimula herkömmlichermaassen, während der Orgien, unter dem höllischen Getöse der bacchanalischen Pauken und Schallbecken, das die Todesschreie

---

Senatssitzung, die nicht unter hundert Mitgliedern haben dürfe, die Erlaubniss ertheilt, so könne er diesen Gottesdienst begehen, nur dass nicht über fünf Personen am Opfer Theil nähmen, dass sie keine Gemeinkasse hätten und Niemand Vorsteher des Gottesdienstes oder Priester wäre."...

c. 19. „Spurius Postumius kam eine geraume Zeit darauf nach Rom. Auf seinen Antrag wurde über die Belohnung des Publius Aebutius und der Fecenia Hispala, durch welche die Bacchanalien angezeigt worden wären, ein Senatsbeschluss abgefasst: „dass ihnen die Schatzmeister der Stadt aus der Staatskasse Jedem hunderttausend Ass ausbezahlen sollten. Auch sollte der Consul die Bürgertribunen dahin vermögen, so bald als möglich bei dem Bürgerstande darauf anzutragen, dass Publius Aebutius für ausgedient angesehen werden und nicht widerwillig dienen und kein Censor ihm ein stattliches Pferd anweisen sollte. Auch sollte Fecenia Hispala ihr Vermögen weggeben oder vermindern, aus ihrem Stande herausheirathen, und sich selbst ihren Pfleger wählen dürfen, als hätte ihr dieses Recht der Mann im Testamente gegeben. Auch sollte sie sich an einen Freigeborenen verheirathen dürfen, ohne dass es dem, der sie zur Frau nähme, zum Vorwurf oder zum Schimpf gereiche. Auch sollten die Consuln und Prätoren, die jetzigen und die künftigen, dafür sorgen, dass sich Niemand an dieser Person vergreife und dass sie Sicherheit habe. Diess sey des Senats Wille, und er erkläre für billig, dass es also geschehe."

„Diess Alles wurde an den Bürgerstand gebracht und nach dem Senatsbeschlusse vollzogen. Der übrigen Anzeiger Begnadigung und Belohnung wurde den Consuln überlassen."

---

1) Von „Stimulare, antreiben, anreizen". Die „Antriebsgöttin", die zu jeder Art von Geschäften antreibt, auch zu solchen, welche die Aufhebung jener Bacchusweihe und deren Jünger veranlassten. — 2) pontefice sommo.

der Opfer ersticken sollte, ermorden lassen.[1]) Sempronio heirathete die Wittwe und verwaltete, als Stiefvater und Vormund des Erben, des jungen Ebuzio, dessen Vermögen. Es gilt nun, da Ebuzio in wenigen Tagen grossjährig wird, und Sempronio Rechenschaft über die Verwaltung des Vermögens würde ablegen müssen, es gilt dieser Gefahr durch Beseitigung des Jünglings zuvorzukommen, den er auf dieselbe Weise, wie den Vater, verschwinden zu lassen beabsichtigt.[2]) Ebuzio's Mutter, Duronia, versichert Sempronio dem Oberpriester, erstickt die Muttergefühle in der Liebe zu ihm, dem Mörder ihres ersten Gatten, und opfert den Sohn mit Vergnügen dem Bacchus.[3]) Nur Ein Hinderniss sey noch aus dem Wege zu räumen, das die freigelassene Fecenia, die Ebuzio liebt, entgegenstelle. Sie hat das Vermögen ihrer verstorbenen Herrin geerbt und gehört zu den Eingeweihten. Der Oberpriester verspricht, dieses Hinderniss zu beseitigen. Ebuzio tritt hinzu, erklärt sein brünstiges Verlangen nach der Bacchusweihe. Oberpriester Minio erfreut den Jüngling mit der Zusicherung, der thebanische Gott werde ihn in die heilige Schaar der Auserwählten aufzunehmen würdigen, vorausgesetzt dass Ebuzio zu unbedingtem, blindem, willenlosem Glauben und Gehorsam sich verpflichte[4]) — der conditio sine qua non aller Oberpriester seit Melchisedek. Der fromme gottesfürchtige Jüngling ist bereit und entschlossen.[5]) Der Oberpriester ertheilt ihm den Segen im Namen des grossen Sohnes von Semele und

---

1)
Soggiacque
Alla comune inexorabil legge —
E tra l'orgie focose, e tra i conviti,
E le tazze fumanti da più colpi
Trucidato perì.

2) Minio.
cada
Nell' orgie trucidato, e sia simile
Il destino del figlio a quel del padre.

3)
Essa per me le suffoca nel seno
Ogni affetto materno, e di buon grado
A Bacco lo sacrifica.

4)
Tu ciecamente
A credere, a obbedir sol ti prepara.

5) Ho risoluto.

Jupiter und nimmt ihn, den ersten Act zugleich schliessend, unter die Bacchen auf. [1])

Ebuzio's Geliebte, Fecenia, erstaunt, ihn hier zu finden, und erschrickt über seinen Entschluss, die Bacchusweihe zu empfangen. „Flieh! Unglücklicher, aus diesen unheilvollen Räumen." [2]) Doch hält sie mit den Gründen ihres Entsetzens zurück. Minio, der Oberpriester, unterbricht das Gespräch, „Nicht Cupido wird hier angebetet, sondern Bacchus" [3]), und schickt den Jüngling ins Innere des geweihten Haines; hebt, der Fecenia gegenüber, den glücklichen Erwerb des Jünglings für den Bacchusdienst hervor, womit er Vorwürfe über ihren lauen Eifer in der Verehrung der Gottheit verbindet. Sie entschuldigt sich mit dem tiefen Schmerz über den Verlust ihrer Wohlthäterin und vormaligen Herrin. Als Beweis ihrer unverminderten Frömmigkeit fordert der Oberpriester von ihr, dass sie den Ebuzio zum Dienste des Gottes entflamme. Fecenia schüttet nun in einem Zwiegespräch mit ihrer Vertrauten, Ippia, ihre Befürchtung aus: der Jüngling könnte in diesem schaurigen Waldesdunkel durch die unnatürliche Mutter, den gottlosen Sempronio und den grausamen heuchlerischen Oberpriester einen entsetzensvollen Tod finden. Entwirft eine grauenerregende Schilderung der Frevel und Gräuel, die hier verübt werden. Erzählt, in welcher schreckenvollen Weise Ebuzio's unglücklicher Vater an dieser Schauderstätte ermordet worden. Sie allein wäre bei dem Sterbenden zurückgeblieben, der ihr eine mit seinem Blut auf ein Stück Leder geschriebene Aufforderung an den Sohn eingehändigt, seinen Mord zu rächen. Gespräch und Act schliessen mit Fecenia's Entschluss:

Ja Theurer, retten will ich dich; wo nicht,
So schreiten als vereinte Schatten wir
Durch Lethe's träge Fluth. [4])

---

1) — — — nel terribil nome
Dal gran figlio di Semele e di Giove
Fra baccanti t' accetto.

2) fuggi
Da questi luoghi a te funesti.

3) Non è Cupido
Che quì s'adora, è Bacco.

4) Si, caro amante,
O per me sarai salvo, o varcheremo
La pigra onda di Lete ombre compagne.

Der dritte Act führt schon den Lentulo mit Lictoren an den Schreckensort. Er kündigt die baldige Erscheinung des Consuls dem Oberpriester Minio an, der seine Bacchen, Priester und Tempeldiener auffordert, mit friedlichem Empfange die oberste Magistratsperson zu begrüssen. Consul Postumio tritt auf. Minio und Sempronio stellen sich ihm als das geistliche und weltliche Oberhaupt der heiligen Genossenschaft vor. Postumio erklärt, theilnehmen zu wollen am Dienste und an den zu Ehren des Gottes üblichen Opferbräuchen. Minio, nichts weniger als erbaut von diesem gottesfürchtigen Vorhaben des Consuls, bemerkt ihm, dass nur Eingeweihte zum Gottesdienste zugelassen werden. Postumio wundert sich über solches lichtscheue Geheimniss, dem nur Heuchelei, Verbrechen und gottlose Frevel zu huldigen pflegen.[1]) Dem Sempronio fängt an, nicht geheuer zu Muthe zu werden. Oberpriester Minio stellt dem Consul das Gefährliche vor, die Geheimnisse des Gottes gewaltsam erkunden zu wollen, und droht mit der fürchterlichen Rache [2]) des in Flammenblitzen geborenen, und daher mit solchen Blitzen zu strafen ermächtigten Gottes. Da erhebt auch Sempronio die freche Stirne, und droht mit Widerstand, mit Strömen Blutes, durch die man waten, mit Tausenden von Leichen, über die man werde schreiten müssen. Der Consul möge ihn nur beim Volke, dessen Gerichtsbarkeit er, Sempronio, allein anerkenne, verklagen, wenn er sich durch ihn in seiner Consularischen Würde gekränkt glaube. In Rom gäbe es keine Staatsgewalt, die sich über Götter und göttliches Recht eine Macht anmassen dürfe. Diesen heiligen Wald dürfe selbst ein Dictator nicht betreten. Ein Legat Hildebrand's hätte nicht verwegener sprechen können. Minio ist kein Hildebrand, vielmehr etwas von einem Alexander Borgia, der mit sich handeln lässt, und sucht die tolldreiste Sprache des Knabenschänders, Meuchelmörders und Erbschaftsräubers mit dessen Eifer für die heilige Sache des Gottes zu entschuldigen,

1) Credei che sol l'ipocrisia, la fraude,
Gli attentati sacrileghi, i nefandi
Eccessi, e l'opre ree bramasser sole
Le tenebre e il secreto.

2) — — — del Dio sdegnato
Dovrebbe paventar la gran vendetta.

nachdem sich der Consul vom Sitz mit den Worten erhoben: „Nun denn, so erwart' ich dich.“ [1]) Auf Postumio's Frage, welche Eigenschaften zur Aufnahme in die Genossenschaft erforderlich seyen, erwidert der Oberpriester: die Aufnahme sey jedem vergönnt und zu jeder Zeit

> Doch müsse jeder beugen hier den Stolz
> Auf seine menschliche Vernunft. Nur wer
> Gelehrig von Gemüth, von Herzen standhaft;
> Nur wessen Treu vollkommen, und wer Alles
> Zu glauben ist bereit und immer zu
> Gehorchen, kann die Weihen hier empfangen. [2])

Consul Postumio weiss nun, woran er ist [3]); fragt nach dem letzten Weihling, den ihm Minio als Stiefsohn des Sempronio bezeichnet. Ist das nicht Ebuzio, fragt der Consul, Kriegstribun in meinem Heer? Und wünscht ihn vorgeführt. Die Einwendungen der beiden Schurken verfangen nicht; der Consul besteht auf augenblicklicher Vorführung des Ebuzio.

Die Unterredung zwischen dem Consul und Ebuzio bestärkt erstern in der Ueberzeugung, dass der Jüngling zum Opfer bestimmt sey, vermag jedoch nicht dem verblendeten jungen Mann die Augen zu öffnen. Der Consul muss ihn bis auf Weiteres hier zurücklassen; vertröstet ihn aber auf baldiges Wiedersehen.

Trotz der Vorstellungen von Seiten des Lentulo ist Fecenia noch immer unschlüssig, ihrem Geliebten die Folgen der Bacchusweihe zu enthüllen. Ebuzio kommt, in Gedanken versunken,

---

1) Sempr. Autoritade in Roma
Non v'ha sopra de' uomi. In quella selva
Nè pure un dittatore entrar potrebbe.
Postum. (algandosi)
Ebben, t'aspetto . . .
Minio. Ah nò, signor, perdona.
È di Bacco lo zel che si l'investe
È il trasporta.

2) Ma ognuno qui piegar deve l'orgoglio
Dell umana ragion. Chi ha docil' alma,
Costante cor, perfetta fè, chi tutto
A credere è disposto, e a obbedir sempre,
Iniziarsi può.

3) T'intendo (Indegno!)

daher, schilt die Geliebte, dass sie zuerst in seine Seele diesen unerklärlichen Schauder geworfen. [1]) Es kostet einen heissen Kampf, bis ihm ihre Enthüllungen die Binde von den Augen reissen. Doch gewahrt er den Abgrund vor seinen Blicken [2]) erst nachdem er die ihm von Fecenia überreichten, mit seines Vaters Blute geschriebenen Zeilen gelesen, die ihn zur Rächung seines schaudervollen Mordes aufrufen. Der Eindruck ist für den Sohn von betäubender, aber auch entscheidender Wirkung. Sempronio findet ihn allein, starrend auf die Blutschrift. Die Scene ist die wirksamste und dramatisch werthvollste im Stück:

Sempr. Was ist das für ein Blatt?
Ebuzio. Mir theu'r und trauervoll.
Sempr. Wer schrieb's?
Ebuzio. Mein Vater.
Sempr. Dein Vater? Welcher Wahnwitz! Was enthält es?
Ebuzio. Dein Urtheil.
Sempr. Her damit!
Ebuzio. Nein, zitt're du!
Sempr. Ich zittern? Zitt're du, Wahnsinniger!
Von welcher Höllenfurie ergriffen,
Wirfst solchen Wuthblick du auf mich? So schaudernd,
Bedrohungsvoll und grimm, was sinnst du?
Ebuzio. Dich zu durchbohren.
Sempr. Ha, Verwegner! Nun
Begreif' ich: Das, das sind die Früchte deines
Verkehrs und deiner häufigen Gespräche
Mit der Fecenia. Unwürdiger!
Vergissest du der Ehrerbietung ganz,
Die Dem du schuldest, der die väterliche
Gewalt bei dir vertritt? Und hier,
An diesem Ort, an diesem heiligen Tage,
Beschimpfst du mich? Sagt' ich's doch immer: deine
Verrückte Leidenschaft für jene Dirne,
Das niedrig ränkevolle Frauenzimmer,
Stürzt dich noch ins Verderben . . .

---

1) Tu fosti quella
Che nell' anima mia gettò primiera
Quell' incognito orror ch' io provo.

2) Che abisso orrendo
Mi s'apre innanzi all' atterrito ciglio!

Bereu' dein Unrecht, Schurke, oder fürchte
Des grossen Gottes Thyrsus! . . .

Ebuzio. Ein Schwert! Wer, um Erbarmens willen! Wer
Giebt mir ein Schwert? . . . Er stürmt davon.[1])

Sempronio, der Alles entdeckt sieht, vernimmt von Minio, dass der Bacchusjünger Licinio, der Volkstribun, sich in Rom dem Antrag des Consuls Postumio auf ein Plebiscit gegen den Bund aufs heftigste widersetze. Ihre frevelhaften Hoffnungen beleben sich aufs neue. Fecenia und Ebuzio, der bei einem auf Sempronio geschehenen Anfall mit dem Dolche bewältigt worden, Beide sollen eines grausamen Todes sterben.

Im fünften Act sehen wir die Unglücklichen von Bacchus zum Tode geführt. Schon erheben zwei Bacchuspriester das Opferbeil über Beide. Da erscheint Lentulo mit Soldaten,

---

1) Sempr. Che foglio è quello?
Ebuzio. A me caro e funesto.
Sempr. Chi lo scrisse?
Ebuzio. Il padre mio
Sempr. Tuo padre! E qual follía!
Che contiene?
Ebuzio. La tua fatal sentenza.
Sempr. Porgilo a me.
Ebuzio. No, trema tu.
Sempr. Ch' io tremi?
Trema tu stesso, insano. E qual t'investe
Furia infernal? Che furibondi sguardi
Slanci? Così fremente, minaccioso,
Torvo che pensi?
Ebuzio. A trapassarti il core.
Sempr. Ah, temerario! Or tutto io ben comprendo:
I frutti questi son de' tuoi frequenti
Colloquj con Fecenia. Indegno, obblii
Il dovuto rispetto a chi sostiene
Appo di te l'autorità paterna?
E in questi luoghi, e in questo sacro giorno
M'oltraggi? Io sempre lo dissi che il tuo folle
Amor con quella insidiosa e vile
Femmina t'era scoglio. . . .
. . . . . . Ribaldo, o tosto
Pentiti, o il tirso del gran Dio paventa.
— — — —
Ebuzio. Un ferro, per pietà. Chi mi dà un ferro?

wirft sich zwischen die Priester und ihre Opfer und verhütet so den Streich. Sempronio zieht sein Schwert und ruft die Genossen zum Kampfe auf. Ein wirres Gefecht erfüllt den Hain. Consul Postumio tritt ein mit Volk und Soldaten. Postumio kündigt der Rotte an, dass der ganze Wald von Soldaten und Volkshaufen umringt sey; und lässt den Triumvir Lentulo den Volksbeschluss laut vortragen, des Inhalts:

> Das röm'sche Volk verurtheilt die Bacchanten,
> Die Priester, Leiter und die Oberhäupter
> Zur Stäupung und Hinrichtung mit dem Beil,
> Und ihr Gefolg' zu ewigem Exil;
> Der Hain und Tempel wird in Brand gesteckt.[1])

Sempronio ersticht sich, unter Flüchen ausröchelnd seine schwarze Bacchus-Seele.

Die geschickt verschleierte Grundabsicht des Dichters lauscht überall hervor. Ein so gräulvoll absonderliches Ereigniss, für das alte Rom selbst eine unerhörte Orgienconspiration, wäre an sich, als Tragödienstoff, auch einem italienischen Publicum Ende des 18. Jh., noch fremdartiger und abschmeckender denn — „Hekuba", erschienen, ohne jenen durchblickenden Hinweis auf die Geheimzwecke aller entarteten Priestergenossenschaften; ohne die bühnenwirksame Veranschaulichung der Aufklärungslehren des Jahrhunderts, die sich in dem berüchtigten „Ecrasez l'Infame!" zusammenfasste. Weit entfernt, dem Dichter dieses, auch in dramatisch-technischer Beziehung anerkennenswerthen Schauspiels, weit entfernt ihn wegen solcher Wiederspiegelung der Zeittendenz zu tadeln; dürfen wir vielmehr den klugen, von der Kunst sowohl, wie von dem praktischen Zwecke gebotenen Tact loben, womit der Dichter jeden tendenziösen Wink mit dem Zaunpfahl behutsamlichst vermied. Frei und unverhüllt tritt, ein paar Decennien später, wo jene antihierarchische Zeittendenz ihren Höhepunkt erreicht hatte, tritt unseres Dichters, in den Baccanali noch als

---

1) Danna
> Il popolo Romano de' Baccanti
> I sacerdoti, i Presidi, ed i Capi
> Alle verghe, alla scure; i lor seguaci
> Ad un perpetuo esiglio; il tempio, e il bosco
> Alle fiamme.

Busengedanken verschleierte Zweckabsicht in einer anderen, seiner bedeutsamsten Tragödie:

Adelina e Roberto,

hervor, die wie ein demaskirtes Geschütz mit verheerenden Wirkungen spielt. Hier werden die gräuelvollen, in den schauerlichen Geheimgrotten einer weit schrecklichern Stimula: in den finstern Marterhöhlen der heiligen Inquisition gefeierten fanatischen Orgien an das Licht gezogen, und durch ein Plebiscit des Jahrhunderts zur „Stäupung und zum Beil" verdammt. — „Im Jahre 1799", schreibt der Verfasser [1]), „brachte ich auf das Mailänder Theater das „Auto-da-Fè", ein unregelmässiges Stück, aber voll Kraft und Wahrheit, und das daher in vielen aufeinanderfolgenden Vorstellungen von einer dichtgedrängten Zuhörerschaft mit Beifall überschüttet ward." [2]) Den Reigen solcher antihierarchischen Dramen hatte im 18. Jahrh. der Erzvater der „confessionslosen" Aufklärung des Zeitalters, hatte Voltaire mit seinem dem Papste Benedict XIV. gewidmeten „Mahomet" [3]) eröffnet, welcher zu den während der Revolution hervorgetretenen Stücken ähnlicher Tendenz, worunter die des Joseph Chénier die literarisch-bedeutsamsten waren, in dem Verhältnisse stehen möchte, wie Giov. Pindemonte's Baccanali zu seiner Auto-da-Fè-Tragödie: Adelina e Roberto.

Ort der Handlung ist die niederländische Stadt Brill und deren Umgebung an der Mündung der Maas. Rodolfo tritt aus seiner ärmlichen Hütte, ruft seine Tochter Adelina herbei und kündigt ihr an, dass sie das Vaterland verlassen müssen, und sich nach Deutschland begeben, wo sie eine weniger herbe Lnft athmen werden. [4]) Adelina erklärt ihm: „Ich kann nicht, Vater", und bittet ihn, wenn er sie liebe, sie hier auf diesem zwar barbarischen,

---

1) Pref. p. 8. — 2) Nell' anno 1799 diedi alle scene in Milano l'Atto di Fede, rappresentazione irregolare, ma piena di forza e di verità, e perciò applauditissima per sette recite consecutive dal più folto uditorio. — 3) Dargestellt in Paris auf dem Theatre français 19. Aug. 1742.

4)
Aure men crude
Andiamo a respirar.

aber theuren Küstenstrich sterben zu lassen [1]), denn hier schmachte im Kerker ihr geliebter Gatte Roberto, den ihr unbarmherzige Hände entrissen. Der Vater giebt ihr zu bedenken: gegen jene höchste Macht, welche den Trug vom Himmel niedersteigen lässt, erhebt vergebens die trauernde Menschheit die Stimme [2]), und enthüllt ihr die Gefahr, die Philipp's und Alba's Ketzergericht über sie heraufbeschwören: „Jenes Bluttribunal das den Gewissen Gewalt anthut, die göttliche Machtvollkommenheit sich anmasst, die Meinung zur Frevelthat stempelt, und den Gedanken straft.“ [3]) Unter dem Druck dieser schrecklichen Gewalt seufze ja auch ihr Gatte. Adelina tröstet sich mit dem Gedanken, dass gegen ihren Gatten nichts vorliege als seine Anhänglichkeit an Wilhelm und dessen Waffenfreund Guglielmo di Lamey. Sie will einen Fussfall thun vor dem edlen Bischof von Brill, und Mitleid und Gnade von ihm erflehen.

Aus einer landenden Barke steigt Guglielmo di Lamey mit zwei flamandischen Offizieren. Er hatte als Flüchtling Italien, England und Deutschland durchirrt. So erzählt er dem alten Rodolfo, und kehre nun in sein Vaterland, aber mit bewaffneter Heldenschaar zurück, um das Blut Egmont's und Horn's zu rächen. [4]) Der grosse Guglielmo (Wilhelm von Oranien), der glorreiche Held, stehe an der Spitze der Vertheidiger der Volksrechte Belgiens. Adelina tritt wieder vor, fragt, wer der fremde Herr sei. Rodolfo bezeichnet ihn als alten, ihm vom Himmel gesandten Freund. Rodolfo geht mit Guglielmo in seine Hütte.

---

1) Ma, se m'ami, in questo
Barbaro sì, ma troppo caro lido
Morir mi lascia.

2) Contro
Quel supremo poter, che l' impostura
Fa descender dal ciel, reclama in vano
L'afflitta umanità.

3) Che violenta le coscienze, usurpa
Celeste autorità, converte in colpa
L'error, l'opinion cangia in delitto,
E punisce il pensier.

4) Io vengo, amico,
Con altri prodi a vendicare il sangue
Inulto ancora d'Agamonte e d'Orno.

Odoardo, Bischof von Brill, tritt, von Geistlichen begleitet, auf. Adelina wirft sich ihm weinend zu Füssen.

Was thust du, Kind?
Vor Gott nur kniee, nicht vor einem Menschen.
Steh' auf, sprich, was ist dein Begehr? [1])

Der mildherzige Bischof hilft ihr, sich erheben. Adelina klagt ihren Kummer:

Kaum ward das keusche Band geknüpft, als mir
Geraubt mein Gatte wurde. [2])

Als der Bischof vernimmt, dass dieser Raub vom heiligen Tribunal verübt worden, ruft er trauervoll:

Dann gieb auch,
Unglückliche, jedwede Hoffnung auf.
Und ich, kann nichts als dich beklagen. [3])

Er, als Hirte, von einem Gott der Sanftmuth und des Friedens bestellt, und stets nur folgend den evangelischen Geboten, er wandte nur Ermahnungen an, lehrte nur Gottes Wort, suchte nur durch Gründe und milde Formen die Vernunft zu überzeugen, die Herzen der vom rechten Pfade Abgewichenen zu bewegen und mit gelindem Führerstabe die verirrten Schäfchen zurückzuleiten in die Hürde. Heutigentags habe Alles sich verändert. [4])

---

1) Che fai, donzella? A Dio
Prostrati sol, non a un mortale. Sorgi,
Parla, che vuoi?

2) Appena stretto
Fu il casto laccio, il dolce mio consorte
Mi fù rapito.

3) Qualunque speme,
Giovane miserabile, deponi:
Sol mi resta il campiangerti.

4) Io ministro
D'un Dio di pace e di dolcezza, e sempre
De' dettami evangelici seguace
Esortai, predicai, cercai soltanto
Con gli argomenti e con suavi modi
Convincer la ragion, muovere il core
De' traviati, e ricondur con blanda
Verga all' ovile le smarrite agnelle.
Oggi tutto cangiossi.

Jetzt werden die verirrten Schäfchen lebendig gespeilt, dann erwürgt und zuletzt verbrannt. Adelina fleht nur um die Gnade, ihren Gatten sehen zu dürfen. Diese Bitte kann er ihr gewähren, sagt der treffliche Seelenhirt und Tröster, doch fürchte er, die Zusammenkunft mit dem Gatten möchte nur ihren Schmerz verdoppeln. Adelina: seinen, des Gatten Schmerz allein, wolle sie mildern.[1]) Der zu Thränen gerührte Bischof lässt die Unglückliche in den bischöflichen Palast führen. Die Apostelgestalt des Bischofs Odoardo ist eine glückliche Erfindung. Wie von dem Symbol der Religion, der Sanftheit und Liebe, wie von der Taube, geht von ihm der himmlische Glanz des Erbarmens und der Menschenliebe aus. Seine fromme, evangelische Gestalt kennzeichnet durch ihre blosse Erscheinnung jene ausschliesslich rechtgläubigen Fanatiker, die des Heilands am Kreuze vergossenes Blut durch Ströme Blutes auffrischen, als die Auswürflinge des Christenthums, als die einzig und allein von Christus Verworfenen, als die höllischen Teufel, die, wie Lucifer's Schwarm, sich gegen Gott empörten, sich gegen Gottes Sohn und seine Lehre, aus Hochmuth, Mammongier und Herrschsucht, verschworen; schlimmer als Lucifer's Horde — gleissnerische Teufel; eine Judasbrüderschaft, die mit dem Kusse das Blut dem Menschensohn und seinen Herzensjüngern ausschlürft.

Der zweite Act zeigt uns Adelina's Gatten, Roberto, im schauerlichen Inquisitionskerker, und in Klagen ergossen, die solchem Orte ziemen. Vergebens sucht der Jammerwürdige den stummen Lippen des eintretenden Kerkervogtes ein Wort durch flehentliches Bitten zu entreissen, und das Wort, das ihm entgleitet, fliesst wie Honig und schmeckt wie Gift.[3]) Ströme solcher Beredsamkeit quellen von den Lippen des nun im Kerker erscheinenden Padre Vicario. In salbungsvollem Erbarmentone spricht er dem Gefolterten zu, seine ketzerische Verruchtheit[4]) zu bekennen

1) Il suo (dolor)
Sol bramo allegerir.

2) Frenar non posso il pianto.

3) Il mele
Ha sul labbro costui, nel core il tosco.

4) Confessa
L'eretical tua pravità.

und abzuschwören. Roberto kann nur das wiederholen, was er unter den grausamsten Martern ausgesagt: Er sei unschuldig. Der Pater Vicario stellt ihm „Honig lallend", neue Torturen in Aussicht. Wie? ruft Roberto, einen von langwierigen Foltern zum fahlen Gerippe Gepeinigten nochmals martern? P. Vicario

So schreibt es der kanonsche Brauch vor, und
Die heilge Ordnung des ehrwürd'gen Tribunals.[1])

Und es träufeln diese Worte wie Manna von seiner vicarschen Zunge.

Ein Bote überreicht dem Pater ein Schreiben vom Bischof; das den Zulass der Gattin zu dem Gefangenen fordert. Mit dem Gesicht eines Affen, welcher Essig säuft, folgt der Pater dem bischöflichen Befehl, doch nicht ohne bedrohliches Knurren über des Bischofs Weichherzigkeit und dass derselbe nur zu oft, aus unzeitigem Mitleid, die alten Bräuche des heiligen Officiums vergesse.[2]) Die lange, aber ergreifende Scene zwischen Roberto und Adelina schliesst den Act. Sie glaubt ihm einen Trost mit der Verheissung zu bieten, dass sie für ihn sterben möchte. Sein einziger Trost aber wäre, wenn sie ihm den Tod, je früher desto lieber, auswirken könnte.[3]) Er schildert ihr den Schrecken des Kerkers. Ein Inquisitionskerker — die Hölle ist ein Paradies dagegen. Und wirklich beleben und erheitern doch die Teufel die Höllenqualen der Verdammten mit schallendem Gelächter und derben, mitunter lustigen Spässen. Im Inquisitionskerker aber

herrscht ew'ge Nacht,
Stillschweigen, Einsamkeit, Entsetzen.[4])

---

1) Così prescrive
Il canonico rito e l'ordin sacro
Del venerando tribunal.

2) Questo Vescovo inver troppo è co' rei
Mite di cor. Ei spesso oblía, sospinto
Da importuna pietà, gli usi vetusti
Del santo Ufficio.

3) se m' ami sì, morte m' impetra.

4) Perpetua notte,
Silenzio, solitudine, spavento
Qui regnan sempre.

Eine Hölle schweigender Qualen und Verzweiflung ist die Hölle der Höllen; unendlich grauenvoller als Dante's von tobendem Geschrei durchgellter Inferno, oder Virgil's von den Geisselklatschen der Furien schallender Erebus. Höllenschweigen, fürchterlicher als der stärkste betäubendste Höllenlärm. Nur von den bestandenen Foltern, die Roberto seiner vor Angst und Entsetzen vergehenden Frau umständlich erzählt, hätte er schweigen sollen, und hätte fühlen müssen, dass Martern, von dem geliebten Gatten erduldet und erzählt, für eine Frau wie Adelina weit schauderhaftere Peinigungen sind, als die er von den Folterknechten des heiligen Officiums erlitten. Um dreier Anklagen willen ward er peinlich verhört: Die erste betrifft seine freundschaftlichen Beziehungen zu Guglielmo di Lamey. Diese gestand er ein mit freudigem Stolze. Auch dass er Schriften der Ketzer studienhalber gelesen, bekannte er offen. Dass er aber dem heimlichen Gottesdienst der Ketzer beigewohnt und das Abendmahl nach den Satzungen des Calvin genommen, bestritt und leugnete er, der Wahrheit gemäss, und dafür wurde sein nackter Leib von den grausamsten Martern zerfleischt. Wenn er nur nicht dem armen zu Tode geängsteten Weibe diese Marter haarklein schilderte, und die Verrenkungen der Glieder, das Zerfetzen mit eisernen Haken, kurz alle jene scheusslichen Qualverzerrungen und Verstümmelungen des menschlichen Leibes, womit die Folterkammern des heiligen Gerichts die erfinderische Bosheit der Teufel verblüfften — Roberto nur nicht das Alles mit den liebkosenden Schinderborsten eines Caracci oder Rubens seiner von Entsetzen geschüttelten Frau ausmalen wollte. Die Arme ruft: „Ach schweige, mein Roberto, denn ich sterbe vor Herzweh." [1]) Eins muss sie noch hören: dass er nämlich aller Wahrscheinlichkeit nach zum Feuertod wird verurtheilt werden. Gespickt mit allen Marterwerkzeugen, wie der geschundene Hase mit der Specknadel — wozu wäre der Braten, wenn nicht eben, um an den Spiess gesteckt zu werden? Roberto wiederholt nochmals die Bitte, Adelina möchte ihm durch den Bischof einen baldigen Tod auswirken, ohne vorgängige, schliessliche Folteranwendung. Ade-

---

1) Ah taci,
Roberto mio, che di cordoglio io spiro.

lina, im Begriff, zu dem barmherzigen Oberbischofe hinzueilen, wird von einem hinzutretenden Padre Inquisitore in Verhaft genommen, den der Honigmund des Vicario hereingeführt, ihm das Schlachtopfer bezeichnend mit einem „Hier ist sie“.[1] Adelina's zitternde Frage nach ihrer Schuld, Roberto's Jammerklage um die aus Liebe für ihn sich opfernde Gattin, donnert Pater Inquisitor mit einem den Act schliessenden Ketzerfluch nieder:

Zittert, ihr Feinde Gottes! Denn für euch,
Verruchte Ketzer und Begünstiger
Von Ketzern, giebt's kein Mitleid. O des giftig
Pestschwangern Unkrauts! Ich des himmlischen
Weinberges einzig ächter Pfleger, werd' euch
Mitsammt den Wurzeln auszurotten wissen.[2])

Die Eröffnungsscene des III. Acts entfaltet vor uns ein Inquisitions-Verhör. Sie stellt einen Saal des heiligen Officiums vor Augen, geschmückt mit dem Bildnisse „heiliger Dominicaner“ und Grossinquisitoren, den Leibköchen des Teufels. Den würdigen Raum belebt zunächst ein Gespräch zwischen dem Pater Inquisitor und Pater Vicario. Ersterer vernimmt mit Befriedigung, dass Adelina in einer der unterirdischen Kerker, unmittelbar neben der Folterkammer, untergebracht worden, und schärft dem P. Vicario ein: Fügt sie sich nicht, soll die Peitsche ihre Stimme ersticken![3]) Doch soll vorläufig „die Haft jenes Weibes dem schwachsinnigen Bischof unbekannt bleiben“.[4]) „Was auch der

---

1) Eccola.

2) Tremate,
Nemici del mio Dio. Non v'ha pietade
Per voi, perversi Eretici, per voi,
D'Eretici fautori. O tralci infetti,
Della vigna celeste io cultor vero
Sbarbicarvi saprò dalle radici.

3) P. Vicario. Affin che intese
Non sien le strida femminili, e assai vicino
Al sotterraneo de' tormenti.
P. Inquis. S'ella
Persiste, i gridi suoi trouchi la sferza.

4) La prigionia di quella donna, ignota
Per or però, padre Vicario, resti
Al vescovo imbecille.

Bischof sagen möge, dem ein verächtlich Mitleid mehr gilt, als sein heiliger Eifer, schuldig ist das Weib. Auch sie wird auf irgend eine Art das Auto da Fé schmücken müssen." [1]) Und giebt dem Pater Vicar den Auftrag für die Verhaftung ihres alten Vaters Rodolfo, der gleichfalls ein Ketzerfreund und Hehler der Häresie, Sorge zu tragen. Freudig überrascht, vernimmt P. Inquisitor von dem Genossen, dass die Verhaftung bereits verfügt worden und wahrscheinlich in diesem Augenblicke vorgenommen wird. Pater Inquisitor jubelt:

> Der nächste Morgen bring' uns einen Festtag.
> Laut wird in der Vertilgung ihrer Feinde
> Aufjauchzen Christi mystische Braut, die
> Streitbare Kirche. [2])

In dem spanischen Gouverneur, Don Sancho, gesellt sich der weltliche Fanatismus zum geistlichen. Er benachrichtigt die „tonsurirten Hyänen" von dem Eintreffen des Guglielmo di Lamey mit flandrischen vom Admiral befehligten Schiffen, und von den Vorkehrungen, die er gegen die Ketzerpest getroffen, die das Volk mit absurden und verruchten Lehren von einem „sogenannten freien Gewissen, von Bürger- und Menschenrechten", anstecke. [3]) Pater Inquisitor erfreut das Herz des Gouverneurs, D. Sancho, mit der Aussicht auf das morgige Auto da Fé. Dem Guten wird die erhabene Feier zur Lust und Stärkung, dem Bösen zur Qual gereichen, zum Schrecken." [4])

Dass nur drei Ketzer verbrannt werden sollen, beklagt D.

---

1) Che che ne dica il Vescovo, . . .
Quella femmina è rea. Dovrà pur essa
In qualche modo ornar l'Atto di Fede.

2) Domani fia festevol giorno, e tutta
Nell' esterminio de' nemici suoi
Di Cristo esulterà mistica sposa
La chiesa militante.

3) Spandon principj assurdi e rei di certa
Libertà di coscienza, di diritti
Di cittadino e d'uom. . . .

4) Sarà l'angusta ceremonia a' buoni
Gioja e comforto, a' rei pena e spavento.

Sancho mit einem Seufzer: „Wie, so Wenige“? [1]) Hier ist kein Zug übertrieben; vielmehr die historische Wahrheit gedämpft und gemildert.

Wie blutet dein Inneres, frommer Seelenhirt, mitleidherziger Bischof Odoardo, wenn du diese Kuttenwölfe heulen hörst nach Scheiterhaufen, und im Namen der göttlichen Gerechtigkeit und des himmlischen Eifers heulen hörst! [2]) Wenn du den Pater Inquisitor sich auf Gott berufen hörst, als den „Grossinquisitor der Welt“, der als Solcher Sodom und Gomorra verbrennen liess, das ganze Menschengeschlecht in der Sündfluth ersäufte, als Grossinquisitor! Abraham, Abimelech, Moses, alle Erzväter und Propheten — lauter Inquisitoren. [3]) Im neuen Testament versah der h. Petrus das Grossinquisitoramt, dem der Stifter der Religion des Friedens und der Bruderliebe die Schlüssel übergab, welche Schlüssel die Inquisitionskerker aufschlossen, um die Irrgläubigen aus dem Kerker zum Scheiterhaufen zu führen, solche nämlich, die nicht glauben können, dass der Gott des alten Testamentes, der Gott Abraham's, Isaac's und Jacob's, Moloch und Inquisitor in Einer Person sey; nicht glauben können: dass Christus am Kreuze gestorben, um den Dienst des Blutgötzen Vitzliputzli aufzurichten, dem zu Ehren Menschen geschlachtet und gebraten werden.

Wann hatte Christus — fragt Bischof Odoardo dagegen —

Wann und wo denn seine
Apostel, die entblösst und barfuss und
Missachtet irrten durch die Welt, verkündend
Das Heil der neuen Botschaft, und ein Reich,
Das nicht von dieser Welt, — wann hatten sie

1) Come!
Si pochi!

2) P. Inqu. Giustizia è sempre
Scterminar l'eresia: celeste zelo
Non è mai crudeltà.

3) e all' intero
Genero uman nell' acque imense assorto
Fu Dio medesimo Inquisitor. Fur tutti
Inquisitori Abramo, Abimelecco,
Giacobbe, Aron, Moisè, Saul, Davidde,
E Giuda, e Zambri, ed Esdra, e Ircano etc.

Denn Kerker, Schergen, Stricke, Ketten, Beile
Und Folterbänk' und Scheiterhaufen? —
— — — — — — —
. . . . Gott kann nicht Wohlgefallen
An Menschenopfern finden; kann nicht wollen,
Dass in der Art, ihn anzubeten, Irrthum
Als ein Verbrechen gelte; noch dass man
Sein schönstes Werk, sein Ebenbild, den Menschen,
Von ihm geschaffen zur Glückseligkeit,
Zu Tode martern und dann tödten soll.[1])

„Kamst du hierher" — lehnt sich der brutale Höllenpfaffe gegen den Vorgesetzten und Kirchenfürsten auf — mich zu beschimpfen?"

Ich achte deiner nicht, ich
Erfülle meine Pflicht, ich diene Gott,
Dem Papste und dem König.[2])

Dem Satan dienst du, Molochspfaffe!

Mit Entsetzen vernimmt der Bischof, dass Roberto ein peinliches Verhör bestehen soll. Das Gericht versammelt sich. Roberto wird vorgeführt. Bischof Odoardo hat seinen Platz an der Tafel eingenommen. Der Act schliesst mit dem Verhör, und dieses mit der Abführung des Roberto, der seine Unschuld gegen

---

1) . . . . quando ebbe Cristo,
E gli Apostoli suoi, che mezzo ignudi,
E scalzi, e abbietti scorsero la terra,
Promulgando il vangelo, e l'alme a un regno
Chiamando eterno, e dal mondan diviso,
Quando ebber mai carceri, e sgherri, e funi,
E catene, ed eculei, e scuri, e roghi?
— — — — — —
. . . . Iddio non puote
Gradir vittime umane. Iddio giammai
Non vorrà che nel modo d'adorarlo
Un error si confunda col delitto,
E agli strazj conduca ed alla morte
La più bella opra sua, da lui creata
Per la felicita . . .

2) . Alfin venisti
Tu qui per insultarmi? Io non ti curo.
E il mio dovere adempio. Io servo a Dio,
E al pontefice, e al re.

alle oben angegebenen Anklagepunkte behauptet; und mit der frechen Erklärung des Pater Inquisitor gegen den Bischof, den Einzigen, der zu Gunsten des Angeklagten sprach:

> Im Bischof kann ich den Beschützer nur
> Von Ketzern fernerhin erblicken.[1])

Die Theateranweisung zur ersten Scene des IV. Acts trägt dessen schauerlichen Inhalt an der Stirne geschrieben: Die Scene stellt die Folterkammer vor; ein weiter unterirdischer Raum mit Thüren, die nach den Gefängnissen gehen. Eine Verhörsbühne mit drei Sitzen. Folterstricke. Eine Maschine zur Folter mittelst Wasser; eine kleine Erhöhung zur Folter mittelst Feuer. Mehrere an eine Säule gelehnte Stäbe, behufs der Folter mittelst Knebel und Pflöcke.[2]) Bedenkliche Vorrichtungen, bedenkliche Scene, bedenklicher vierter Act. Auf solche Scene und Acte ist die Vorschrift des römischen Poetikers: multaque tolles ex oculis, vorzugsweise gemünzt. Hier aber hat man nicht bloss die Marterwerkzeuge, sondern auch die drei Opfer, den alten Rodolfo, dessen Tochter Adelina und ihren Gatten Roberto, die gefoltert werden sollen, den ganzen vierten Act hindurch, vor Augen. Dergleichen entzieht sich der kritischen Analyse, um wie viel mehr der Bühne. Die Folterung wird zwar nicht ausgeführt, aber angesichts der Schergen, Büttel, Instrumente, wirken selbst die rührenden Wechselklagen zwischen den Verurtheilten, die herzergreifende Fürsprache ihres Schutzengels — ach, eines Schutzengels mit gebrochenen Flügeln — die von Thränen glänzende Fürsprache des Bischofs Odoardo, wirken die erschütterndsten Auftritte in solcher Umgebung peinvoll; ja als Seelenfoltern; denn sie rauben dem Gemüthe die Freiheit, die es auf der Höhe der tragischsten Bewältigung am wenigsten entbehren darf. Unter Marterwerkzeugen erblindet der edle Stahl des tragischen Dolches, und wird stumpf und schartig.

Der barmherzige Prälat, die heilige Seele, ist gramgebeugt davongewankt. Des Teufels Vicario kündigt den Blutgenossen an, dass er mittlerweile an das oberste Concil der Inquisition

---

1) — nel Vescovo omai più non ravviso
Fuor che un fautor d'eretici.

2) pel tormento delle cannette.

nach Madrid über den Bischof berichtet habe, und nur die Antwort abwarte, um auch gegen ihn einzuschreiten.[1]) Er rennt hin und wieder, geschäftig wie ein Hochzeitsvater, wie ein Bluthochzeitsvater nämlich. Nun verkündet er den Richtspruch: Adelina ist wegen Begünstigung von Ketzerei zur Stäupung durch die ganze Stadt, auf ein Reitthier festgebunden, und zu zwei Jahren Gefängniss verurtheilt; ihr Vater, Rodolfo, aus Rücksicht auf sein Alter zu sieben Jahren Zuchthaus begnadigt, und Roberto zum Scheiterhaufen verdammt. Die Verurtheilten werden nochmals vorgeführt, um ihre Mitschuldigen zu entdecken. Da sie keine angeben können, befiehlt der Pater Inquisitor Verschärfung der Folter. Jetzt würde sie wirklich vollzogen werden, käme zum Glück nicht der Gouverneur D. Sancho mit der Nachricht: dass eine Flotille in der Nähe kreuze; das Volk sey in unruhiger Bewegung, und der Bischof frage an, ob es nicht gerathen sey, das Auto da Fé aufzuschieben. Pater Inquisitor sieht darin einen Trug des Bischofs und befiehlt, den Verurtheilten die „Sambeniti" anzulegen, und Jedem von ihnen eine Kerze in die Hand zu geben. Voll Schrecken gewahrt der hinzutretende Bischof Odoardo die Vorkehrungen zum Auto da Fé. Der Gouverneur D. Sancho fordert ihn auf, im Namen des Herzogs Alba, ja des Königs selbst, in seinen Palast zurückzukehren und daselbst als Gefangener bis auf weitere Anordnung zu bleiben. Mit zerrissener Seele wehklagt der Bischof, dass ihm nun auch nicht vergönnt sey, den Roberto zum Scheiterhaufen zu begleiten und ruft dem IV. Acte den Schmerzensschrei nach:

Graunvolle Nacht! und noch graunvoll'rer Tag!
Elende Menschheit, welche Stütze beut
Der Fanatismus den Tyrannen nicht!
Und welche Macht verleih'n dem Fanatismus,
Zu deinem Unheil, die Tyrannen![2])

---

1) Qualora
Giunte saranno le risposte, contro
Di lui procederemo ancor.

2) Notte affannosa! Più terribil giorno!
Misera umanità! Quanto in tuo danno
Folce i tiranni il fanatismo! e quanta
Al fanatismo dan forza i tiranni!

Der fünfte Act entfaltet die feierliche Moloch-Procession, den Gang der Verurtheilten zum Scheiterhaufen, mit den historisch genauesten Theateranweisungen. Die opernhaften Scenen üben unstreitig eine theatralisch bedeutsame Wirkung, als anticipirte Inscenesetzung von Llorente's betreffender Detailschilderung derartiger die Menschheit schändender Schaugepränge. Nach Verlesung des Richter-, richtiger: Henkerspruchs durch den „Promotore", erscheint Bischof Odoardo mit seinem Bündel von Blitzstrahlen in der Hand, um durch die Ankündigung von des Befreiers, Guglielmo di Lamey Landung, die Rotte Korah niederzuschlagen. Der Erste, der es darauf nicht ankommen lässt, ist P. Vicario: „Pater, fliehen wir"[1]), schreit er, und trollt ab an der Spitze des ganzen heiligen Officiums, die längsten Beine auswerfend, die er in der Eile machen kann. Unmittelbar hernach tritt Guglielmo di Lamey, der Befreier, ein, das blanke Schwert in der Hand, und hinterher folgen D. Sancho der Gouverneur, und die übrigen eingeholten heiligen Flüchtlinge der Hölle, von flandrischen Soldaten an Ketten geführt. Andere aus der Schaar der heiligen Mordbrenner sind auf der Flucht von Flintenkugeln ereilt worden, darunter Pater Vicario. Die drei armen Sünder, Rodolfo, Adelina und Roberto werfen Fackeln und Sambenito's fort. Befreier Guglielmo hält eine Ansprache, die den Höllenbreughel des niederländischen Auto da Fé in ein flamändisches Paradies von Sammetbreughel verwandelt; nur für den Padre Inquisitore nicht. Dieser wird von einem Volkshaufen auf einen der Holzstösse gesetzt, den das Volk jubelnd anzündet.

Den Hauptfehler des theatralisch und scenisch geschickt und bühnenwirksam gearbeiteten Schauspiels wird unser Leser schon erkannt haben. Der Fehler liegt darin, dass ein historisch und tragisch angelegtes Drama in ein bürgerliches Familien-Schauerspiel übergeht und in ein Spectakelstück endet. Ein solches Thema will im grossen geschichtlichen Styl behandelt seyn, den keine untergeordneten Werkzeuge, kein Pater Vicario und Inquisitore, vertreten; für den in erster Linie die obersten Häupter und Repräsentanten des Wahnes und der Verbrechen ihrer Zeit

1) Padre, fuggiamo.

einzustehen haben. Wenn nicht König Philipp II. in Person, musste Herzog Alba mindestens das Blutgericht inspiriren, und das Holz zum Scheiterhaufen tragen. Gleichermassen musste der gegensätzliche historische Factor, den hier Guglielmo di Lamey vorstellt, entscheidender und durchgängiger einwirken. Es steht überhaupt noch dahin, ob eine solche Staatshandlung nicht tragisch enden müsse, und zwar zu Gunsten der schliesslichen Befreiung. Solche Bedenken vermögen freilich die Poetik eines Dramatikers von der praktischen Richtung des Giov. Pindemonte nicht zu beirren. Er verläugnet die Zeitgenossenschaft mit Iffland und Kotzebue auch darin nicht, dass er die dramatische Kunst den augenblicklichen Bühnenbedürfnissen, Tageszwecken und Tagesstimmungen unterordnet. Die Kunst und das Genie: nach dem Höchsten dergestalt zu streben, dass jene Vortheile von selbst zufallen, ist eben das Vorrecht der erlesensten Geister. Giov. Pindemonte's bühnenpraktisches, realistisches, empirisches Talent — wie man das immer nennen mag — bildete einen nützlichen Gegensatz und Widerhalt zu Alfieri's, nicht sowohl idealer als abstracter Tragödie. Vielleicht zielten auch die Bestrebungen der poetisch höher gestimmten italienischen Dramendichter jener und der folgenden Zeit auf ein kunstgerechtes Zusammenwirken beider Richtungen: auf die Gestaltung eines historischen Drama's, worin die Zeiten und „der Herren eigner Geist“ sich bespiegeln. Bis zu welchem Grade dies den italischen Uebergangsdichtern — wie man die Poeten aus dem letzten Drittel des 18. Jh. bis zu Napoleon's Sturz nennen darf — gelungen; mit welchem Erfolge für die tragische Kunst diese Dichter das Ideal eines historischen Drama's verwirklichten, oder einem solchen doch näher kamen: das haben wir aus den von uns entwickelten Tragödien der hervorragendsten derselben ersehen können. Nun erübrigt uns noch, darauf hin die namhaftesten Dramen der nächsten Decennien zu mustern und zu prüfen.

Die Schilderung der zeitgeschichtlichen Lage Italiens nach Napoleon's Sturz liegt abseits unserer Aufgabe. Selbst über Erzeugnisse aus andern als dramatischen Dichtungsarten in jener Epoche dürfen wir, unter Hinweis auf das bereits Mitgetheilte [1], uns nur bei-

1) s. o. S. 10 f.

läufige Bemerkungen gestatten. Welche Segnungen den Kindern Italiens, die sich zwei Decennien später „Das junge Italien" nannten, der Rattenfänger von Coblenz auf der landesväterlichen Sackpfeife der österreichischen Restauration aufspielte, und wie er die Kinderchen in den Kuppelberg, von dem Sackpfeifer auch Spielberg genannt, dudelte, wo sie verschwanden [1]) — davon weiss

1) „Auf dem Spielberg — schreibt Luigi Farini — befanden sich Pellico, Maroncelli, Foresti, Fortini, Oroboni, Canonici, Villa, Solero, Mumari, Bacchiega (die Blüthe der jüngeren italienischen Literatur) und Andere, denen die Strafe eines gewaltsamen Todes in die eines langsamen und qualvollen Dahinsterbens verwandelt wurden. . . Ich erzähle nicht die lange Iliade von Foltern all derer, welche in den besten Jahren daselbst zu Grunde gingen und deren Gebeine in jenem fernen Todtenacker modern, von wenig Erde bedeckt, die keine Thräne einer Mutter oder Schwester befeuchtet. Ich nenne nicht all die grausamen und abscheuwürdigen Mittel, deren sich die Folterer zur Verschärfung der Qual ihrer Opfer bedienten; nicht die zahllosen von den Gefolterten erduldeten Leiden. Den Gonfalonieri*), schlechtweg No. 14 genannt (arme Menschenseelen, sie wurden nach Zahlen bezeichnet und aufgerufen) benachrichtigte eines Tages ein solcher Henker trocken hin: „Der Kaiser lässt euch sagen, dass euere Frau gestorben." Den jungen Oroboni, den Villa, Albertini, Morelli liessen sie Hungers sterben; dem Maroncelli ein Bein vom Krebse zerstören", u. s. w.

Erano giù allo Spielberg Pellico e Canonici, Villa, Solero, Mumari, Bacchiega, ed altri ai quali la pena della violenta morte era stata commutata in quella del lento ed affanoso morire. . . Non raconto la lunga iliade de' tormenti, i morti avanti l'età, l'ossa dei quali giacciono in quel lontano cimitero, coperte da poca terra su cui non cadde lacrima di madri nè di sorelle. Non dico tutte le crudeli e vigliacche industrie dei tormentatori gli inenumerabili patimenti de' tormentati: al Gonfalonieri, che si chiamava il numero 14 (povere anime umane le contavan per numero!) un manigoldo disse un giorno: L'Imperatore vi fa sapere che vostra moglie è morta. .. Lasciarono morire di fame il giovane Conte Oroboni, il Villa, l'Albertini, il Morelli; lasciarono incancherire una gamba al Maroncelli. . . . (L. C. Farini storia d'Italia etc. Torino 1854. t. I. p. 269.)

*) Conte Gonfalonieri, Theilnehmer an der Schilderhebung in Piemont (1821), zum Tode verurtheilt und durch Fürsprache der österreichischen Kaiserin infolge eines Fussfalls der um Gnade jammernden Gattin des Grafen, vom Kaiser Franz I. zum lebenslänglichen Kerker auf dem Spielberg begnadigt.

jedes Kind, auch ausserhalb Italiens, zu erzählen. Jedes Kind weiss aber auch, dass der Rattenfänger über ein Kleines auf dem letzten Loche pfiff, während mittlerweile die Kinder Italiens zu Spielmännern heranwuchsen, die den österreichischen Dudelsack schliesslich selbst heimgeigten. Der Rattenfänger dachte, Italien durch den Spielberg zu einem blossen geographischen Begriffe zu machen, und begriff den Unionsgedanken Italiens nur als gemeinschaftliches Begriffensein der gesammten italienischen Jugend unter die Kasematten des Spielbergs, und als dessen Inbegriff.[1]) Doch siehe da! gleich in den ersten Monaten nach

1) „Die Lombarden", äusserte einmal Kaiser Franz, einem Document zufolge, worauf sich Farini (a. a. O.) bezieht — „Die Lombarden müssen vergessen, dass sie Italiener sind, meine italienischen Provinzen dürfen nur durch das Band des Gehorsams gegen den Kaiser verbunden seyn." Von dem Rattenfänger, der hinter dem Kaiser stand und ihm die Worte auf seiner Lockpfeife einblies, erzählt das Document nichts. Doch theilt Farini den Text zum Liede mit, welches der Rattenfänger vom Spielberg dem Marchese San Morzano pfiff: „Der Kaiser, welcher den italienischen Unionsgeist und die constitutionellen Ideen vertilgen will, hat deswegen den Titel ‚König von Italien' nicht angenommen, und wird ihn nicht annehmen. Er hat deshalb auch das italienische Heer aufgelöst und alle Institutionen abgeschafft, welche ein grosses nationales Reich vorbereiten können. Er will den Geist des italienischen Jacobinismus zerstören"... Ganz so sprach Gessler, als ihm Tell's Bolzen das Wort von der Zunge abschnitt. Den italienischen Unionsgeist hat aber der Kaiser und sein Rattenfänger so wenig ausgetilgt, dass dieser Unionsgeist bei einem Haar den des österreichischen Kaiser- und Rattenfängerstaates 1866 hätte können auslöschen helfen, wenn Lamarmora nicht auch so ein zum Dudelssck aufgeblasener Bocksschlauch wäre, den der Rattenfänger von Ham(eln) spielt. Trotzdem zerfiel der österreichische Einheitsstaat in zwei nur durch Déak zusammengehaltene Reichshälften, während, vorläufig wenigstens noch, die Einheit Italiens blüht. Und was den gegen die „Constitutionellen Ideen" wüthenden Ausrottungseifer des Rattenfänger-Staatskanzlers betrifft: so hat sich derselbe — o Zeichen und Wunder! — in einen Reichskanzler-Rattenkönig verwandelt mit vierzehn ineinanderverwickelten constitutionellen Landtagsschwänzen. Solche Stückchen spielt der Geschichtsgeist auf seiner Sackpfeife auf, wonach die Rattenfänger selber und allsammt tanzen müssen; manchmal während noch das Papierblatt aus der Staatskanzlei vom Menetekel nass ist, das sie sich selber schreiben, wie jenes, das der Rattenfänger vom Spiel- und Johannisberg an Baron Vincent zu Paris schrieb, und worin geschrieben steht: „Das Repräsentativ-System mit allen daraus nothwendig entspringenden Insti-

der Wiederbesetzung der Lombardei durch die Oesterreicher und nach der Rückkehr sämmtlicher kleiner Tyrannen-Zaunkönige auf den Flügeln des Doppeladlers, hatte sich eine gewaltige Bewegung in Oberitalien, Bologna, Modena, Mailand, Turin und Genua, der italienischen Jugend und der edelsten Geister bemächtigt. Studenten, Gelehrte, Beamte und Offiziere traten in einen Bund zusammen, um Italien die Freiheit und eine Gebietseinheit zu geben, die ihm seine Unabhängigkeit sichern konnte. Die Einheits- und Freiheitsidee, deren erste Funken, wie schon berührt, bereits infolge der Ereignisse von 1799, von den italienischen Flüchtlingen aus Frankreich herübergeweht wurden, bildete den Brennpunkt jener ersten patriotischen Verschwörung unmittelbar nach der sogenannten Restauration in Italien. Die Verschwörung barg eine sicilianische Vesper in ihrem Schosse. Sämmtliche Oesterreicher in der Lombardei sollten an einem bestimmten Tage ermordet werden. Die Verschwörung scheiterte, theils an Joachim Murat's tollen Uebereilungen —. dieses Richard Löwenherz mit einem Eselskopf — theils an den damaligen Lamarmora's, deren Einer das Complott an die österreichische Polizei verrieth. Da der Spielberg noch nicht austapeziert und eingerichtet war, wurden die Verschworenen in den unterirdischen Gemächern der Festung von Mantua untergebracht. Dieweil aber ganz Italien in der Festung keinen Platz hatte, spann sich die Verschwörung im Stillen fort und breitete sich schon 1816 in geheimen Gesellschaften über die ganze Halbinsel aus. Begünstigt durch die Zerstückelung Italiens, konnten sich Knotenpunkte der Gesellschaften in fast jeder Hauptstadt der kleinen oder grossen Tyrannen, Despötchen und Despoten, bilden, und eine geheime, gegen die Unterdrückung verschworene Regierung den offen gegen die Freiheit und Einheit verschworenen Gewaltregierungen entgegensetzen.

---

tutionen passt für keinen der Staaten der Halbinsel" (Italien). *) Nun passt das Repräsentativ-System sogar dem Einheitsstaat Italien wie angegossen, und kleidet es ganz anders als die schwarzgelb gefleckelte Harlekins- oder Galeerenjacke, worein es der Rattenfänger gesteckt hatte.

---

*) Il sistema rappresentativa colle istituzioni, che ne formano il necessario corteggio, non si conviene ad alcuni degli stati della penisola. Farini a. a. O. t. II. c. 20. p. 301.

Verschwörungen, geheime Gesellschaften und Verbindungen sind die nothwendigen Correlate zu der geheimen Polizei-, Spitzel- und Spionenwirthschaft. Der Schatten mit dem Richtbeil, an die Ferse der Polizei gekettet, „die That von ihren geheimen Gedanken"; der inwendige Hohlabdruck der Polizeimaske ist die Verschwörung. Der Staatskanzler selbst war nichts anderes als der persönliche Ausdruck seines Spitzelsystems, der politischen Spionage; die eingefleischte geheime Polizei im gallonirten Staatskleide, die Brust voller Crachats sämmtlicher höchsten Orden; ein Staatskanzler-Vidoc nicht blos dem Regierungsprincipe nach, sondern in eigener Person. Als solcher Fürst-Staatskanzler-Vidoc fuhr er bei dem Staatsgefangenen, Conte Gonfalonieri, vor, als dieser bei seiner Transportirung nach dem Spielberg, auf der Durchreise, im Polizeigefängnisse zu Wien sich befand. Der Herr Staatskanzler bot alle Künste Vidoc's auf, um den Grafen zur Angabe seiner Mitschuldigen zu verlocken, unter denen er in erster Reihe den Prinzen von Carignano [1]) vermuthete. Graf Gonfalonieri widerstand den schmeichlerischsten Insinuationen; den Ausmalungen einer Erleichterung seines Schicksals, die seine Kerkerhaft in ein Paradies von Gefangenschaft verwandeln würde. Selbst dem zauberischen Lächeln des Ideals von vollendetem Hofmann-Vidoc widerstand der ehrenfeste, rechtschaffene Gonfalonieri, und vernahm sogar die Andeutung des Fürsten mit Ohren von Bronce, den letzten Vidoc-Trumpf, den der Fürst ausspielte: Falls er sich ihm anzuvertrauen schäme, würde der Kaiser selbst erscheinen, um die Geheimnisse zu erfahren, die ihm, dem Staatskanzler, der Graf so hartnäckig verschweige; mit anderen Worten: würde der Kaiser selbst die Vidoc-Rolle übernehmen. [2])

Jene Geheimbünde verbreiteten sich, wie die Erdbeben, vom Süden der Halbinsel nach dem Norden; von Neapel aus, wo Freimaurerlogen bereits im 18. Jahrh. bestanden. Infolge

---

1) Den Piemontesischen Kronprinzen. — 2) . . . Metternich andò a fargli visita, e tentollo con ogni maniera di seduzioni, perchè a lui desse quelle notizie che a giudici non aveva voluto, e parve cercasse del Principe di Carignano. Il valent' uomo non si piegò nemmeno quando il cancelliero gli fece intendere che se in lui non si volesse confidare, andrebbe l'Imperatore stesso a ricevere i segreti che ostinato taceva. Farini a. a. O. XXI. c. 19. p. 269.

der blutigen Reaction von 1799 [1]), bei welcher Lord Nelson, wie gemeldet, die Hand so tief im Spiele hatte, nahmen die „geheimen Gesellschaften" (Sette) einen radicaleren Charakter an und gestalteten sich zum Bunde der Carbonari (Köhler). Ihr erstes Auftreten hatte einen düstern, mystisch-religiösen Charakter. Sie wollten das Reich Christi errichten, gegründet auf eine religiöse Republik. [2]) Auf Andringen Oesterreichs belegte der Papst die Theilnahme an dem Carbonaribunde mit dem grossen Kirchenbann. Was war die Folge? der Bund warf den religiösen Köhlerglauben ab, und betrachtete nun als seinen Zweck: die Begründung der Demokratie und des Rationalismus. [3]) Die jüngsten Helden und Propheten dieses umgewandelten Carbonarismus sind Garibaldi und Mazzini.

Die Eifrigsten unter den Carbonari gingen darauf aus, sämmtliche Regierungen Italiens zu stürzen, und an deren Stelle die Ausonische Republik zu setzen, auf Grundlage der katholischen von einem Concil gereinigten Religion; mit einem Patriarchen

---

1) s. oben S. 26. — 2) R. Rey a. a. O. p. 61. Farini a. a. O. I. c. 7. p. 9. Ueber Name und Ursprung wurde Allerlei vorgebracht. Genug, dass sie als Kohlenbrenner das unterirdische Kohlenfeuer der Verschwörungen gegen die „Tyrannen" wach erhielten, unausgesetzt schürten. Ihre Abzeichen entlehnten sie von dem Köhlergeschäft. Ihre Versammlungsorte nannten sie „Hütten" (baracca), das Innere der Hütte den „Kohlenverkauf" (vendita); ihre Hauptaufgabe: Reinigung des Waldes (Landes) von Wölfen (heimischen und ausländischen Gewaltherrschern). Die Schlachten von Magenta und Solferino lieferte Napoleon III. als alter Carbonari, an den ihn Orsini's Bombe erinnert hatte, deren bestes Theil Kohlenpulver war, gemischt mit Schwefel. Eine nochmalige Erinnerung könnte dem Köhler von Mentana theuer zu stehen kommen, ihn selber in die Luft sprengen, und seinen Thron, das „Stück Holz mit rothem Tuch überzogen" carbonarisiren. Genug, Italien sieht der Köhlerrache für Mentana mit gespannter Erwartung entgegen und steht wie auf Kohlen. — 3) Der Aufnahmeschwur der Carbonari lautete: „Ich schwöre mein ganzes Leben an den Sieg der Principien der Freiheit, Gleichheit und des Hasses der Tyrannei zu setzen, der die Seele aller geheimen und öffentlichen Handlungen des Carbonarismus ist. Wenn ich eidbrüchig werde, so mag man mich im Innern einer Grotte ans Kreuz schlagen, nackt und mit Dornen gekrönt, wie unser guter Vetter Christus, unser Vorbild." Schnöde Köhlerlästerung! Ist Christus wegen Meineid gekreuzigt worden, nackt und mit Dornen gekrönt?

an der Spitze. Ihr letztes, noch heute unverrückt — zuweilen auch verrückt — in's Auge gefasstes Ziel ist die Einheit Italiens mit Volksregierung.[1]) Die Gesellschaft Carbonari verzweigte sich in verschiedene andere ‚Sette‘ mit besonderen Namen: „Amerikanische Jäger“, „Ehrensöhne“ (Figli dell' Onore), „Welfen-Ritter“ u. s. w. Ein Abzweig der Carbonari, die Federati in Piemont, beabsichtigten, nach Vertreibung der Oesterreicher, im nördlichen Italien ein starkes Königthum zu errichten auf liberalen Verfassungsgrundlagen und die anderen Staaten Italiens als „Confederazione“ oder Staatenbund an das italische Königreich zu ketten. Abwechselnd von den Fürsten Italiens benutzt, und dann als Mohren, die ihre Schuldigkeit gethan, fortgeschickt, verfolgt, eingekerkert und füsilirt, erhoben sich die Carbonari aus ihren Niederlagen immer wieder als unverwüstliche Verschwörungshelden, und sahen ihre Pläne und Ziele nach und nach erfüllt und erreicht. Kein Wunder, wenn sie auch die Erreichung des höchsten letzten Ziels, auf welches Mazzini unverwandt hindeutet: Einheit Italiens mit Volksregierung, die einheitliche italienische Republik, als den nothwendigen Abschluss ihrer patriotischen Thaten und Leiden betrachten.

Den Carbonari wirkten die Pacifici, die „Friedfertigen“, entgegen: eine Gesellschaft in Rom, die sich zur Aufrechthaltung der weltlichen und geistlichen Macht des Papstes verbunden hatte, und im Jahre 1814 von den Cardinälen und Prälaten erneuert ward. Für diesen Bund warben die Mönche und die Polizei den abergläubischen und verdorbensten Pöbel der untersten Volksstufe aus den Flecken und Städten der Marken und der Romagna.[2]) Zur Stunde ist das Oberhaupt der Pacifici der Verkünder des dynastischen Wahlspruchs: „L'empire c'est la paix.“ Der friedenvolle Erfinder der Chassepots, der Kugelspritzen und ähnlicher Friedensinstrumente mehr, ist der Elihu Burrit unter den Herrschern unserer Zeit, ist der friedselige Kaiser der Franzosen, Gott schenke ihm und seiner Asche den ewigen Frieden, ein baldiges requiescat in pace!

---

1) L'unita d'Italia con governo a Popolo, era il sommo fine de' Carbonari. Farini a. a. O. II. c. 13. p. 72. — 2) La police et les moines y enrolèrent la populace superstitieuse et dépravée des bourgs des Marches et des villes romagnoles. Rey p. 63.

Zu den Pacifici gehört die berüchtigte Secte der Sanfédisten, deren Bundesschwur darauf verpflichtet: „Keinen Anhänger der infamen Partei der Liberalen zu schonen. .. Kein Mitleid mit den Thränen der Säuglinge liberaler Mütter zu fühlen, und das Blut der infamen Liberalen bis auf den letzten Tropfen zu vergiessen, ohne Rücksicht auf Geschlecht, Alter und Rang. Ich schwöre unversöhnlichen Hass allen Feinden unserer geheiligten römisch-katholischen alleinseligmachenden und einzig wahren Religion." [1]) Dieser zur Zeit noch mächtig wirksame Bund der Sanfédisten ist nur der Nachwuchs jenes fanatischen, auf einen ähnlichen Eid eingeschworenen Guisenbundes (Ligue) unter Katharina von Medici und Karl IX., den Urhebern der Bartholomäusnacht. Als ein Ausläufer der Sanfédisten sind die Consistoriali zu betrachten; Sanfédisten der hohen Geistlichkeit, geleitet vom Adel, von Mönchen bedient, und inspirirt von den Jesuiten. Ihr Bundeszweck war: Vertreibung der Oesterreicher, Vernichtung der Liberalen, Vergrösserung des Kirchenstaates durch Toscana, Turins durch die Lombardei, und Arrondirung von Modena (Franc. IV.) zu einem Königthum. Im Hasse gegen Oesterreichs Herrschaft in Italien vereinigten sich alle diese verschiedenen, selbst die sich auf Tod und Leben bekämpfenden Sette, wie die Carbonari und Consistorialen, deren Principien und Zwecke sich gegenseitig ausschlossen. Die Carbonari gingen vom Rationalismus aus und erstrebten eine nicht minder politische als sittliche Befreiung; während die Consistorialen die Herrschaft der Inquisition und die weltliche Suprematie des Papstes über die Könige forderten. Diese Angaben sind aus den im Canton Tessin veröffentlichten „Geheimpapieren der Oesterreichischen Regierung" (carte secrete) entnommen. [2])

Welches Verhalten, neben diesen allezeit schlagfertigen und losschlagenden Verschwörungsbündlern, diesen unermüdlichen Minirern — Grubenköhler, Schanzgräber und Schlagwetter zugleich — welches Verhalten beobachten neben diesen die „Ehrensöhne" der vaterländischen Literatur, die Carbonari des Geistes und der Presse? Die Brüderschaften der zur Kohlenbrennerfarbe sich bekennenden Druckerschwärze; die Verschwörer zwischen den Zeilen

1) Rey p. 64. — 2) Rey p. 65.

am hellen Tage der Oeffentlichkeit; die Lichtelfen des grössten Verschwörers und Allbefreiers, des Gedankens, neben den Schwarzelfen der Verschwörungs-Action, — welche Stellung nahmen denn sie zur grossen patriotischen Frage? Jene glänzende Sternen-Verschwörung, deren Signaturen und Abbilder am deutschen Sternenhimmel unser Uhland in seinem herrlichen, „An die Bundschmecker" überschriebenen Sonette, um dieselbe Zeit (1816) feiert[1], — welche gedankenscharfen Harmodius-Dolche strahlte diese Sternenverschwörung aus, als Waffen für die im Finstern zu unsterblichen Befreiungsthaten sich rüstenden Patrioten?

Einen flüchtigen Schimmer davon zeigte unser literarhistorisches Spektroskop, womit wir, gleich bei unserem Eintritt in das 19. Jahrh., die Ausstrahlungen der Hauptlichter der patriotischen Poesie im Beginne und Verfolge jenes Zeitraums auffingen. Nun wären noch die Brennpunkte anzugeben, woraus jene Fulgurationen hervorzuckten; von wo aus die literarischen Freischaaren, die journalistischen Landstürmer, die Befreiung des vaterländischen Bodens von der Fremdherrschaft mit den gefeitesten aller Waffen, mit der Feder, unternahmen. Der erste dieser Stützpunkte als Operationsbasis für den zunächst literarischen Befreiungsfeldzug war Mailand. Hier hatte, wie schon berichtet, die sog. Classicistische Partei seit 1816 die Zeitschrift „Biblioteca Italiana" zu ihrem Kampfboden erwählt, deren Redacteur Acerbi, Haupt und Seele aber Monti war. Dieser Richtung entgegen, wurde im Jahre 1819 das Journal „Il Conciliatore' von der roman-

---

1) Die ihr mit scharfen Nasen ausgewittert
Viel höchst gefährlicher, geheimer Bünde,
Vergönnt mir, dass ich einen euch verkünde,
Vor dem ihr wohl bis heute nicht gezittert!
Ich kenne, was das Leben euch verbittert,
Die arge Pest, die weitvererbte Sünde:
Die Sehnsucht, dass ein Deutschland sich begründe,
Gesetzlich frei, volkskräftig, unzersplittert;
Doch Andres weiss ich und vernehmt ihr's gerne,
So will ich einen mächt'gen Bund verrathen,
Der sich in stillen Nächten angesponnen:
Es ist der grosee Bund zahlloser Sterne,
Und wie mir Späher jüngst zu wisseu thaten,
So steckt dahinter selbst das Licht der Sonnen!

tischen Partei gegründet, deren Anhänger sich in unmerklichen Uebergängen schattirten: von der stricten Observanz des Giovanni Porti und Ermes Visconti[1]), wonach die nationale Poesie mit der griechisch-römischen Mythologie vollständig zu brechen und ausschliesslich aus den romanisch-germanischen Sagenquellen zu schöpfen hätte; bis zu der romantisch-classischen Vermittelungsfarbe, zu welcher selbst die Biblioteca Italiana sich bekannte, und die auch ihr bedeutendster Kritiker, Zajotti[2]), gelten lassen mochte. Begründer und Hauptredacteur des ‚Conciliatore' war Silvio Pellico, die namhaftesten Mitarbeiter: Gioya, Romagnosi, Pecchio, Berchet, Sismondi, Manzoni u. A. Trotz mancher Berührungspunkte, bekämpften sich die ital. Romantiker-Patrioten und Classicisten mit nicht geringerer Heftigkeit, als die Carbonari jeglicher Schattirung die verschiedenen Secten der Sanfédisten zurückstiessen; stimmten aber auch, wie diese, in dem Cardinalpunkte, dem Abscheu gegen Oesterreich, und in dem Eifer für die Autonomie Italiens überein. So lange der ‚Conciliatore' sich in dem polizeilich gezogenen Bannkreise literarischer Fehde bewegte, liess ihn die Regierung gewähren. Als er aber allmählich die patriotischen Krallen hervorzustrecken versuchte, wurden ihm erst diese beschnitten, und als sie stärker und bedrohlicher nachwuchsen, mitsammt der Pfote, ein Jahr kaum nach der Gründung des Blattes, abgehauen. 1820 wurde der Conciliatore unterdrückt, und ein Jahr später, infolge des Aufstandes in Piemont 1821, die meisten seiner Mitarbeiter in die politischen Verfolgungen verwickelt.

Doch hatte sich im selben Jahre, 1821, schon der zweite Krystallisationspunkt der unzerstörbaren patriotischen Bewegung auf dem Gebiete der Literatur in Florenz, gebildet. Hier versammelte der Genfer, J. G. Vieusseux, Besitzer eines Lehngebiets zu Florenz, einen literarischen, aus Flüchtlingen und Heimischen bestehenden Freundesverein um sich, dessen gewaltsame Unterdrückung und Auflösung, wie gewöhnlich, nur dieselben Folgen, wie das Aufbersten und Platzen reifer Samenkapseln, hatte, die eine ganze Saat gleichartiger Pflanzungen aus ihren zersprengten Hülsen ausstreuen. Die vorzüglichsten Mit-

---

1) s. oben S. 14. — 2) s. ob. S. 14.

glieder des Florentiner Gelehrtenkreises waren Gino Capponi, Cosimo Ridolfi, Francesco Forti, J. B. Niccolini. Mit den Letzteren in Gemeinschaft, gab Viesseux 1821 die Zeitschrift ‚L'Antologia' heraus. Da Politik von Polizei wegen ausgeschlossen blieb, beschränkte sich das Journal auf schöne Literatur: von jeher die Blumen und Myrthen, worunter die Harmodius-Dolche, gut aufgehoben, ihrer Actionspolitik in aller Stille entgegenharren.

Von den Mitgliedern der zwei genannten journalistischen Genossenschaften in Mailand und Florenz haben für die Geschichte des Drama's nur drei: Manzoni, Niccolini und Silvio Pellico, eine literarhistorische Bedeutung. Die beiden Ersteren sind auch durch den Gegensatz merkwürdig, den ihre dramatischen Dichtungen, hinsichtlich der Schwäche und Stärke des Einflusses und der Einwirkung darlegen, welche die Geschicke ihres Vaterlandes auf ihre poetischen Sympathien und Kunstprincipien ausübten.

Alessandro Manzoni.

In Mailand 1784 geboren; stammt väterlicherseits aus gräflicher Familie. Die Mutter war eine Tochter des berühmten Legisten Marchese Beccaria. Von dem Grafentitel machte Alessandro Manzoni keinen Gebrauch. Der Aufforderung des Kaisers von Oesterreich, nach der Restauration, dass der lombardische Adel, bei Gefahr des Verlustes seiner Anspruchstitel und Geburtsrechte, binnen einer festgesetzten Zeit, sich in ein ausgelegtes Adelsbuch einschreiben solle, leistete Manzoni keine Folge. Er studirte in Mailand und Pavia. Auf der Schule waren seine Lieblingsdichter Virgil und Tibull. Dem Horaz und Ovid konnte er keinen Geschmack abgewinnen. Unter den ital. Lyrikern des 16. Jahrh. gab er dem Cardinal Bembo und de la Casa den Vorzug. Als Jüngling von 20 Jahren schwärmte er für Alfieri; späterhin kam er von dieser Vergötterung zurück.[1]) Mit Monti, den er hoch schätzte, blieb Manzoni befreundet bis an dessen Lebensende. Manzoni's Verwandtschaftsgefühl mit Monti's Kunstgenie, der

---

1) Il fut fou d'Alfieri, il embrassa tous ses délires. Il voit aujourd'hui Alfieri avec de bien autres yeux. (Charles Didier, Poètes et Romanciers de l'Italie. Rev. des Deux Mondes t. III. 1834. p. 572 ff.)

Form wie dem Gehalte nach, musste durch dessen Bekehrung auf dem Sterbelager noch erhöht und gesteigert werden. Die Geistesverwandtschaft dürfte sich bis auf die politische Richtungslosigkeit erstrecken, die beiden gemeinsam war, mit dem Unterschiede freilich, dass bei Monti diese Gleichgültigkeit zu politischer Wandelbarkeit entartete, und dass er aus seiner Gesinnungslosigkeit Capital machte; bei Manzoni dagegen die politische Apathie als eine Folge der unbedingten Hingebung an seine Kunst zu betrachten wäre, die, wie eine leidenschaftlich Geliebte, jede andere Sympathie, auch die fürs Vaterland und dessen Geschicke aufsog. Jener Bibelspruch: „Er verlässt Vater und Mutter, und hängt an seinem Weibe", gilt auch von einer solchen alle Herzensgluthen absorbirenden Kunstvergötterung und solchem ausschliesslichen Aufgehen mit Leib und Seele in seiner Berufspoesie: Er verlässt Vater- und Mutterland, und hängt an seiner Poesie. Am Ende muss es aber diese ausbaden. Denn eine vom Herzen seines Stammvolkes sich losreissende Idealehe mit der Kunst oder Poesie gleicht der Märchenehe eines Menschenkindes mit einer Fee oder Nixe, die eines schönen Morgens in den Armen des geliebten Gatten wie Undine dahinschmilzt und sich auflöst in einen Thau, oder wie die Sylphide als Rosenwölkchen zerrinnt und verduftet. Ein Glück noch, wenn sie nicht das Ende einer Willy-Ehe nimmt, und der Mann, der Dichter, mit ausgesaugtem Herzen und blutleeren Adern hinstürzt, während die Frau, die Poesie, wie ein solches Grabgespenst, ähnlich den Tanzwilly's im Zauberballet, mitten unter Blumen im Moore versinkt und zu Grunde geht. Wie viel solcher unglücklichen Dichterehen mit der Poesie hat unsere selbstzwecklich-frivole, von der Tagesgeschichte sich lotterhaft lossagende Aesthetik auf dem Gewissen; im verständnissinnigen Bunde mit der gesinnungslosen, machtdienerischen, unter dem Deckmantel classischer Kunststrenge fuchsschwänzerischen Philologie! Wir wünschen sehnlichst, dass Manzoni's Ehe keinen solchen Ausgang nehme.

In Paris (1805) fand er durch seine Mutter, als Beccaria's Tochter, Zutritt in die Abendgesellschaften der Société d'Anteuil, den letzten und glänzenden Versammlungsort der Philosophen des 18. Jahrh. Hier lernte er F a u r i e l kennen, mit dem er einen ununterbrochenen Freundschaftsverkehr unterhielt. Sein

erstes Gedicht war das seiner Mutter gewidmete Poem in versi sciolti [1]) auf den Tod ihres treuen Freundes, des in Paris 1806 verstorbenen Conte Carlo Imbonati, der ihr sein ganzes Vermögen hinterlassen hatte. Charles Didier rügt an diesem Erstlingspoem Mangel an Ursprünglichkeit und Erfindung; findet aber darin eine gewisse herbe Kraft [2]), die Manzoni's spätere Dichtungen, infolge seiner orthodoxen Frömmigkeit, vermissen lassen. Die religiöse Geistesstimmung hätte, meint Didier, Manzoni's angeborene satirische Ader vertrocknet. Wo sie nur nicht noch andere Adern vertrocknet hat! Der Richtschnur aber, die er sich in seinem ersten Poem, das dem Dichter eine Anleitung zum reinen Lebenswandel in Form eines Gesprächs mit dem Schatten des verstorbenen Imbonati, von diesem vorzeichnen lässt, blieb Manzoni stets getreu: „Empfinden und nachdenken; mit Wenigem zufrieden seyn; vom Ziele nie den Blick abwenden; Hand und Geist rein bewahren; an menschlichen Dingen sich nur so weit betheiligen, als hinreicht, um ihrer nicht zu achten" (dieser Vorschrift ist der Dichter Manzoni am treulichsten nachgekommen); „Dich nie zum Sklaven machen lassen; mit den Niedriggesinnten kein Abkommen treffen; die heilige Wahrheit nie verrathen; noch jemals ein Wort vorbringen, das dem Laster zustimmt, oder die Tugend verhöhnt." [3])

Sein zweites Poem, „Urania" [4]), begann Manzoni 1807. Didier wirft dem Gedichte den schielenden und gezierten Styl [5]) vor. Es biete nichts Bemerkenswerthes dar, als eine heftige

---

1) In morte di Carlo Imbonati versi a Giulia Beccaria (1806). Unter den ‚Poesie Varie' in der Ausgabe: Tragedie di Alessandro Manzoni etc. 5. ed. Pisa 1826. p. 303—310. — 2) énergie âpre. a. a. O.

3) Sentir, riprese, e meditar: di poco
Esser contento; da la meta mai
Non tornar gli occhi: conservar la mano
Pura e la mente; de le umane cose
Tanto sperimentar, quanto ti basti
Per non curarle; non ti far mai servo;
Non far tregna coi vili; il santo Vero
Mai non tradir; ne proferir mai verbo,
Che plauda al vizio, o la virtù derida.

4) Urania Poemetto. a. a. O. 311—321. — 5) Style faux et maniéré.

Ruhmbegier, von welcher der Dichter sich mächtig ergriffen und bewegt bekennt.[1]) Das Gedicht besingt die himmlischen Gaben, womit Urania den Pindar beglückte. Zu den herrlichsten dieser Gaben, wovon aber das Poemetto nichts sagt, gehörte der Begeisterungsstrom, den, gleich wie der Pegasus mit dem Hufe den Musenquell aus dem Felsen, Pindar's den Tact zur Leier pochender Fuss aus dem vaterländischen Boden und der Tagesgeschichte seines Volkes schlug.

1808 vermählte sich Manzoni mit der Tochter eines Protestanten, des Genfer Banquiers, Blondel. Die Protestantin wurde später katholisch, und bekehrte auch ihren bis dahin nichts weniger als frommkatholischen Gatten zum eifrigsten Kämpfer für die orthodoxe Kirche und das mittelalterliche Papstthum. In der Genfer Protestantin, geb. Blondel, vermuthen wir die oben nur vergleichsweise bezielte Willybraut, die, einem mittelalterlichen Grabe entstiegen, den Gespensterhauch verschollener Glaubenslehren und Wahnbegriffe in Manzoni's Dichterherz und Geist verzehrend athmete. „Einmal in diesem Joche" — ruft Manzoni's französischer Biograph und Kritiker, Charles Didier — „und man giebt einen Theil seinerselbst auf." [2]) Der Himmel behüte und bewahre jeden Dichter vor dem Drucke eines Willy-Ehejochs, gezimmert aus dem vermoderten Holze des mittelalterlichen Papststuhles. Fromm und gottesfürchtig sei der Dichter von Herzen und Gemüth; fromme Ehrfurcht vor dem Weltgeist und Schöpfer, vor der allmächtigen Gottesvernunft in Natur- und Menschengeschichte, sie ist der Grundquell, der Offenbarungsborn jedes wahrhaftigen Dichtergenies und Dichtungswerkes. Des Dichters Geist aber muss confessionslos sein, noch mehr als die Volksschule; muss frei von jedem starren Kirchenglauben sein, und in dem Verhältnisse frei, als er von den Lehren, von dem weltgeschichtlichen Heils- und Sendungszwecke Christi erfüllt ist. Ein kirchengläubiger Schleppenträger des Pfaffenthums und ein grosser Dichter passen gerade so zusammen, wie die mit allerlei Protuberanzen behafteten, in Gold bossirten Aer —, so die Philister

1) — qui n'a de remarquable, à mon sens, que le violent désir de gloire, dont le poète avoue d'être travaillé. — 2) Une foi sous ce joug on abdique une partie de soi-même.

in den Tempel weihten, zu der Bundeslade passten, worin das Gesetz Gottes lag.

Seit 1812 vertiefte sich Manzoni in das Studium seiner Muttersprache und in die deutsche Literatur; namentlich in Goethe's Dichtungen, dessen Kunstbegriff und Praxis Manzoni's Compositionen, insbesondere seine dramatischen, an der Stirne geschrieben tragen; und unverhüllter und lehrverpflichteter, als irgend ein Berufsgenosse, den Dichter des Jacopo Ortis nicht ausgenommen, die Spuren germanischer, namentlich deutscher Kunstschule und Bildung, verrathen; und ausgeprägter vielleicht, als es der Eigenthümlichkeit des Italieners, als es seiner heimischen Poesie und dem Nationalcharakter frommen mochte. Konnte doch Goethe's kunstpriesterliche Abgeschlossenheit gegen die unmittelbare Tagesgeschichte, die er zuletzt, um sie loszuwerden, mit Hoffestgedichten, Maskenzügen u. dergl. abfand, konnte doch Goethe's kunstideale Levitenscheu vor Verunreinigung durch herzhafte Theilnahme an den Geschicken seines Volkes; konnte doch diese kunsthehre Unnahbarkeit, den vaterländischen Forderungen gegenüber, selbst seiner unsterblichen, in Styl und Schönheitsadel den griechischen Musterwerken vergleichbaren Dichtungen, selbst deren Anspruchstitel auf vollkommene Ausprägung des deutsch-nationalen Wesens, deutschen Nationalcharakters, deutsch-innerlichster Volksthümlichkeit anzweifelbar erscheinen lassen; fraglich erscheinen lassen: ob die hellenisirende Plastik nicht selbst Goethe's Wunderwerke dem deutschen Volksherzen und Verständniss entfremde; eine Plastik, die ohne den antiken Staats- und Lebensinhalt sich in ein anmuthiges Formenspiel nachbildnerischer Gestaltungen auflösen musste, deren gräcisirend idealische Hülle und Gewandung wohl eine deutsche Seele durchdrang, aber doch wieder nur eine durch griechischen Anhauch hellenisirte kunstverklärte Seele; keine von Natur, von ursprünglich unverfälscht deutschem Genie, sondern, wie mittelst Zauberkunst, eingeathmete deutsche Seele; jenem Gebilde ähnlich, das, als Helena-Phantom, die Geschicke Troja's entschied, den Zauberer Simon zum Propheten log, und das auch Goethe's Faust aus dem Schattenreich emporführte, als Parodie gleichsam zu seines Dichters Gestaltungsweise, welcher ähnlich in griechische Scheinkörper und Zauberphantome eine deutsche Kunstseele hauchte. Doch war Goethe's Genie, wie seine

ersten Schöpfungen, Götz, Werther, die lyrischen Gedichte, zeigen, so ganz und gar deutsch, dass er auch in seiner zweiten und selbst seiner dritten Periode ab und zu mit der hellenisirenden Kunstspielerei durchging, dann aber auch deutsche Nationalwerke von unerreichter Herrlichkeit schuf: den ersten Theil des Faust, und Hermann und Dorothea; sollten auch in diesem entzückendschönen, seelenvollen Epos-Idyll die Figuren über deutschideale Lebensgrösse gezeichnet, und das Deutschbürgerliche doch wieder in's Homerisch-Heroische hellenisirt scheinen.

Manzoni's edles, idealbewegtes, aber, im Vergleich mit Goethe, nicht eben reichhaltiges, noch ursprüngliches Talent nahm von seinem Vorbilde und Meister gerade solche Züge in seine Dichtungsweise auf, welche, wenn sie schon bei Goethe dem deutschen, für griechisch-poetische Plastik durch Vossens Homerübersetzungen empfänglicher gestimmten Gemüthe dennoch nicht völlig gemäss, nicht stammbürtig schienen; dem italienischen, auf unmittelbare, schlagfertige Wirksamkeit gestellten und mehr dem römischen als griechischen Drama zugeneigten Nationalgeschmack und Volksgeiste innerlich widerstreben, und trotz Formvollendung und sprachlichem Zaubercharakter fremd bleiben mussten. Nun mischte sich noch diesem, seiner Nation ungleichartigen, die leidenschaftlichen Erregungen und Tagesstimmungen mehr zu dämpfen, als anzufachen beflissenen Idealstyl; es mischte sich demselben noch ein religiöses, mittelalterlich-katholisches Tendenzpathos bei, das gerade damals von der Nation und selbst von der Genossenschaft der „Ausonischen Republik" abgewiesen und verpönt ward, die sich doch, wie wir sahen, auf die katholische, aber dogmagereinigte, und von allem mittelalterlichen Papstthum befreite Glaubenslehre gründen wollte. Wogegen Manzoni dieses Papstthum eben, mit Haut und Haaren, in seiner vollen Unfehlbarkeit, Machtfülle und absoluten Herrschaft über Könige und Völker, Geister und Gewissen, kunstgestaltlich, in seinem Meisterwerke, dem berühmten Roman: „Die Verlobten"[1]; unverschleiert und als unabweisliche Heilsforderung in seiner zelotischen Schrift: „Betrachtungen über die katholische Religion"[2], predigte. Manzoni

---

1) I Promessi Sposi (1827). — 2) Osservazioni sulla morale Catolica (1834). Die Grundidee darin ist: Es gebe nur Ein Mittel gegen

erklärt jede Reform des Katholicismus, ja schon das Streben nach einer solchen, für gottlos. Alles Blei, das Dante den Bigotten und Fanatikern als Bleimantel in seinem Inferno umhängt, drückt und lastet auf das Gehirn eines solchen antidante'schen und antinationalen Dichters.

Als Vorklänge zu jener Tendenz kündigten sich schon Manzoni's 1813 erschienene „Heilige Hymnen“ [1]) an. Es sind deren fünf: „Die Geburt Christi“; „Die Passion“; „Die Auferstehung“; „Die Pfingstfeier“; „Der Name der Maria.“ [2]) Das Hauptverdienst dieser katholischen Hymnen liegt in der sprachlichen Musterwürdigkeit ihrer rhythmischen Strophen. Auch in Rücksicht auf christlich-poetischen Empfindungs- und Gedankengehalt verdienen sie Anerkennung; ob sie schon, inbezug auf glaubensinnigen Gefühlserguss und heilige Inbrunst, keinen Vergleich mit den alten katholischen Kirchenliedern aushalten, deren Geist und Seelenfülle ebensowenig wiederherstellbar ist, wie das mittelalterliche Mönchs- und Papstthum. Einem einzigen Dichter ist es gelungen, aus dem sündigen Bewusstsein eines katholischen Mädchenherzens die rührend-gebrochensten und schuldbewusst-frommsten Seufzer einer Muttergottesinbrunst zu locken: dem Heiden Goethe, in Gretchens Gebet vor dem Bilde der heiligen Jungfrau. Manzoni schliesst sein Marienlied mit einem Bekehrungs-Aufruf an die Juden. [3]) Was die Flammen der Scheiterhaufen aus den Juden nicht herausfegen konnten: die eiserne Nackenader, die sich unter das Joch des allein seligmachenden Glaubens durchaus nicht beugen wollte; und was die heilige Inquisition mit dem höllischen Feuer ihrer Auto-da-fé's

---

Aufruhr, Gottlosigkeit, Revolution: Die Autorität. Manzoni's „Autorität“ unterscheidet sich von der des sel. Professors Stahl bloss darin, dass jene den Busengedanken der letztern offen ausspricht und als Heilsdogma aufstellt. Manzoni will diese Autorität ausschliesslich im Papst und dessen Unfehlbarkeit anerkannt und vom Papst, als Vicegott auf Erden, vertreten wissen. (Raumer Ital. I, 127. Vgl. E. Ruth, Gesch. von Ital. etc. 1867. I, S. 279. — 1) Inni Sacri, p. 222—343. — 2) I. Il Natale. II. La Passione. III. La Risurrezzione. IV. Le Pentecoste. V. Il Nome di Maria.

3) O prole d'Israello . . . . .

— — — — — — —

Deh! alfin nosco invocate il suo gran nome.

dem Jehova-eifrigen Judenvolk im Mittelalter nicht in die Köpfe brennen und schmelzen konnte: das soll die gefrorene Musik von Manzoni's kunstreichen Strophen bei den Juden des 19. Jahrh. bewirken, die ihren Jehova zum confessionslosen Gott reformirt haben! Goethe freilich weiss auch Manzoni's albernem Bekehrungsaufruf an die Juden eine anmuthige Seite abzugewinnen. Er giebt in seinem Aufsatz über Manzoni [1]) nur vier Hymnen, mit Auslassung des Pfingstliedes, und sagt von denselben: „Diese vier Hymnen sind verschiedenen Ausdrucks und Tons in verschiedenen Sylbenmassen abgefasst, poetisch erfreulich und vergnüglich. Der naive Sinn beherrscht sie alle; aber eine gewisse Kühnheit des Geistes, der Gleichnisse, der Uebergänge zeichnen sie vor anderen aus und locken uns, immer näher mit ihnen bekannt zu werden. Der Verfasser erscheint als Christ ohne Schwärmerei, als Römisch-Katholisch ohne Bigotterie, als Eiferer ohne Härte. Doch ganz ohne Bekehrungstrieb darf der Dichter sich nicht zeigen; dieser wendet ihn aber, auf eine anmuthige Weise, gegen die Kinder Israel, denen er freundlich vorwirft: „Maria sei doch aus ihrem Stamme geboren und sie wollten allein einer solchen Königin die Huldigung versagen, die eine ganze Welt ihr zu Füssen legt.“ Ob Goethe wohl auch Manzoni's letzte, vorgedachte Schrift, dessen „Betrachtungen über die katholische Moral“, die er nicht mehr erlebte, mit solchen duftenden Veilchensträuschen der zierlichsten Lobesspenden aufgeputzt hätte, wie der neapolitanische Fleischer seine Schöpsenkeulen mit Goldschaum und Blumenbüschelchen ausschmückt? Goethe's Uebersetzung von Manzoni's berühmter Ode auf Napoleon's Tod [2]) ist allbekannt. Weniger allgemein bekannt dürften die anderen deutschen Uebersetzungen dieser berühmten Ode sein, die von Fouqué, Giesebrecht, Ribbeck und Zeune im Wetteifer mit Goethe versucht worden. [3]) Wir wählen die, hinsichtlich des metrischen Strophenbaues, dem Original sich am treuesten anschmiegende von Fouqué aus, und überlassen es dem Leser, in die Bewunde-

---

1) „Classiker und Romantiker in Italien“. W. (40 BB.) B. 33. S. 222. 223. — 2) Il Cinque Maggio (der fünfte Mai) 1822. — 3) Berlin 1828.

rung jenes Todtenfeierliedes miteinzustimmen. [1]) Die französische Kritik giebt der Manzoni'schen Ode vor den auf Napoleon's

---

1) **Der fünfte Mai.**

Von la Motte Fouqué.

1. Er war! — So wie bewegungslos,
Seit ihr sein Hauch entschwebte,
Die Hülle lag besinnungslos,
Wo nicht sein Geist mehr webte,
So starrt nun, vor der Kund erstaunt,
Weithin das Erdenrund,
Wägt stumm den letzten Augenblick
Des schicksalreichen Mannes,
Weiss nicht, wann je mit blut'ger Spur
So wunderkräft'gen Bannes
Der Fusstritt eines Sterblichen
Mag zeichnen unsern Grund.

2. Als auf dem Thron er schimmerte,
Blieb meine Mus' ihm schweigend;
Als er im Wechselreigen fiel,
Erstand bald neu sich neigend,
Hat nie zum tausendfachen Ruf
Ihr Lied mit eingestimmt.
Jungfräulich rein von Schmeichelei,
Fern schmählicher Verachtung,
Erwacht sie tiefbewegt und frei,
Vor solchen Sterns Umnachtung,
Und strömt die Liedesflamme fort,
Die nimmer wohl verglimmt.

3. Gotthard und Pyramiden sahn,
Und Rhein und Manzanares
Des Siegers strengen Wettersturm,
Blitz, und auch Schlag dann war es.
Von Scylla hat's zum Tanais,
Von Meer zu Meer gekracht.
War's echter Ruhm? Erwäge du,
Nachwelt, die schwier'ge Frage!
Wir beugen demuthvoll die Stirn
Dem Schöpfer, dessen Wage
Just Jenen hat an Schaffungskraft
Vor Andern reich gemacht.

4. In stürmischer, in schauernder
Verzückung freudiglodernd,

Tod von Lamartine und Victor Hugo gedichteten, den Vorzug. „Nirgend erscheint die Sprache“ — Charles Didier's Ansicht zu-

---

Im Herzensschlag, fast ängstig kühn
Ein Reich zum Preis sich fodernd,
Griff er in Wirklichkeit den Kranz,
Wo Traum nur Wahnsinn war.
 Er reich erprüft durch Gloria,
 Durch Kampfes Todumspannung,
 Durch Flucht, und durch Victoria,
 Durch Herrschaft und Verbannung,
 Zweimal in Staub gestürzt, zweimal
 Ein Götz' auf dem Altar! —

5. Vor trat er. Zwei Jahrhunderte,
Im Wechselstreit verharrend,
Sie neigten plötzlich sich vor ihm,
Dem Schicksalspruch erstarrend.
Und: „Halt!“ gebot er, nahm den Sitz
Streng', nach Schiedsrichterbrauch.
 Bald schwand er! Sah sich eingehemmt
 In enger Musse Schranken,
 Ein Ziel feindlich ergrimmten Zorns,
 Ziel sehnender Gedanken,
 Des unlöschbaren Hassens Ziel,
 Unlöschbar'n Liebens auch.

6. Wie ob dem Haupt Schiffbrüchiger
Der Fluthschaum schwillt und grollet,
Fluthschaum, der die Unglücklichen
Erst scheinbar vorwärts rollet,
Bis sie zuletzt nur dämmernd schau'n
Den unerreichbar'n Strand, —
 So stieg auf diesen Geist herab
 Der Ruhm vergang'ner Zeiten;
 Ach oftmal wollt' er künft'ger Welt
 Sein eignes Bild bereiten!
 Doch auf das ew'ge Werkblatt sank
 Ermattet ihm die Hand.

7. Wie, wie oft, wann thatlos nun
Ein Tag sich niedersenkte,
Gesenkten Blicks er Arm in Arm
Ob seiner Brust verschränkte,
Bestürmt von der Erinnerung
Vergang'ner Herrlichkeit! —

folge — „besser disciplinirt; niemals gehorchte sie unverbrüchlicher dem Gedanken und hielt genauer Schritt mit ihm. Kein

---

Er sah die Zelte, schnellgefügt.
Des Walls durchbroch'ne Hemmung,
Des Fussvolks blitzendes Gewehr,
Der Reiter Ueberschwemmung,
Sah seiner schnellen Machtgewalt
Dienstbar die Welt bereit.

8. O schwer ward ihm der müde Geist
Vor solchem Schmerzgewimmel.
Sein Hoffen wich. Doch stark ergriff
Ihn eine Hand vom Himmel,
Und hob ihn auf zu einer Welt
Die mild're Lüfte haucht.
Dort zog sie ihn auf blühende
Lichtpfad' im sel'gen Hoffen,
Wo von der ew'gen Gärten Preis
Der Wunsch wird übertroffen,
Und ganz verfliegt in stumme Nacht
Ein Glanz, ihm hier verraucht.

9. Unsterblich schöne, selige,
Siegreiche Glaubenswonne,
Bezeichne dir auch dies zum Ruhm,
Dass weltlich höh're Sonne
Vor heil'ger Schmach auf Golgatha
Noch immer ward zum Raub!
Fern sey von müder Asche nun
Ein Wort, das prahlt und höhnet!
Der Gott, der hebt und niederstürzt,
Zerschmettert und versöhnet,
Schlief ja auf öder Lagerstatt
Dereinst gleich ihm, im Staub.

Il cinque Maggio.

Di Alessandro Manzoni.

1. Ei fu! — siccome immobile,
Dato il mortal sospiro,
Stette la spoglia immemore,
Orba di tanto spiro, —
Così percossa, attonita
La terra al nunzio sta,

unnützer Prunk, kein falsches Bild, keine gezwungenen Beiwörter; nichts Gewaltsames, nichts Dunkles; im Gegentheil ist Alles

---

Muta pensando all' ultima
Ora dell' uom fatale,
Nè sa, quando una simile
Orma di piè mortale
La sua cruente polvere
A calpestar verrà.

2. Lui folgorante in solio
Vide il mio genio e tacque,
Quando con vece assidua
Cadde, risorse e giacque,
Di mille voci al sonito
Mista la sua non ha.
Vergin di servo encomio
E di codardo oltraggio,
Sorge or commosso al subito
Sparir di tanto raggio,
E scioglie all' urna un cantico,
Che forse non morrà.

3. Dall' Alpi alle Piramidi,
Dal Mansanare al Reno,
Di quel securo il fulmine
Tenea dietro al baleno;
Scoppiò da Scilla al Tanai,
Dall' uno all' altro mar.
Fù vera gloria? ai posteri
L'ardua sentenza! noi
Chiniam la fronte al Massimo
Fattor, che volle in cui
Del creator suo spirito
Più vasta orma stampar.

4. La procellosa e trepida
Gioja d'un gran disegno,
L'ansia d'un cor, che indocile
Serve, pensando al regno,
E il giunge, e tiene un premio,
Che era follia sperar.
Tutto ei provò: la gloria
Maggior dopo il periglio,
La fuga e la vittoria,
La reggia e il tristo esiglio,
Due volte nella polvere,
Due volte sugl' altar.

darin durchsichtig, hell und klar. Hier kann man wirklich sagen, dass der Vers die Krystallisation des Gedankens ist. . . Das ist

---

5. Ei si nomò: due secoli
L'un contro l'altro armato
Sommessi a Lui si volsero,
Come aspettando il fato;
Ei fe' silenzio, ed arbitro
S'assise in mezzo a lor.
Ei sparve, e i dì nell' ozio
Chiuse in si breve sponda.
Segno d'immensa invidia
E di píetà profonda,
D'incitinguibil odio
E d'indomato amor.

6. Come sul capo al naufrago
L'onda s'avvolve e pesa,
L'onda su cui del misero
Alta pur dinanzi e tesa
Scorrea la vasta a scernere
Prode remote in van; —
Tal su quell' alma il cumulo
Delle memorie scese;
Oh! quante volte ai posteri
Narrar se stesso imprese,
E sull' eterne pagine
Cadde la stanca man.

7. Oh! quante volte al tacito
Morir d'un giorno inerte,
Chinati i rai fulminei,
Le braccia al sen conserte,
Stette, e dei di che furono
L'assalse il sovvenir!
Ei ripensò le mobili
Tende e i percossi valli,
E il lampo de' manipoli,
E l'onda dei cavalli,
E il concitato imperio,
E il celere ubbedir.

8. Ahi! forse a tanto strazio
Cadde lo spirto anelo;
E disperò; ma valida
Venne una man dal cielo

ein Werk für sich, ein Ausnahmewerk; geschrieben unter unmittelbarer Begeisterung, und ich würde das Gedicht vollendet in seiner Art nennen, wenn der historischen Ungenauigkeit, inbetreff der schliesslichen Bekehrung (Napoleon's), nicht eine zu grosse Entwickelung gegeben wäre. Das heisst denn doch den Kaiser gar zu sehr als heiligen Ludwig sterben lassen." [1]) Mit anderen Worten: die silbernen Thränen auf dem Bahrtuch des Strophen-Katafalks sind nicht ganz ächt, sondern vermischt mit dem Katzensilber katholisirender Tendenz.

Unseres Handwerks aber ist es: Manzoni's tragische Silberthränen im Schmelztigel der dramatischen Kritik auf den Gehalt an Brand- und Katzensilber zu prüfen, und zu untersuchen, ob die amtlich von zwei der hochberufensten Münzwardeine, von

---

E in più spirabil aere
Pietosa il trasportò;
E l'avviò sui floridi
Sentier della speranza,
Ai campi eterni, al premio
Che i desideri avanza,
Dov' è silenzio e tenebre
La gloria che passò.

9. Bella, immortal, benefica
Fede ai trionfi avvezza,
Scrivi ancor questo: allegrati!
Che più superba altezza
Al disonor di Golgota
Giammai non si chinò.
Tu dalle stanche ceneri
Sperdi ogni ria parola;
Il Dio, che atterra e suscita,
Che affanna e che consola,
Sulla deserta coltrice
Accanto a lui posò.

1) . . . jamais la langue ne fut mieux disciplinée, jamais elle n'obéit plus exactement à la pensée, ni ne marcha plus d'accord avec elle. Pas de luxe inutile, pas une image fausse, point d'épithètes forcées; rien de heurté, rien d'obscur; tout au contraire est diaphane, limpide, et c'est là surtout qu'on peut dire que le vers est la crystallisation de la pensée . . . c'est une oeuvre à part, écrite sous une inspiration actuelle, et que je déclarerais parfaite dans son genre, si n'était le trop grand développement donné à l'inexactitude historique de la conversion finale. C'est aussi faire mourir l'Empereur par trop en Saint Louis. a. a. O. p. 595.

Goethe und Fauriel, den beiden Tragödien des ehrwürdigen italienischen Dichter-Patriarchen, und Senators seit 1860, aufgeprägte Vollgewichtsmarke für voll zu nehmen oder nicht. Zunächst hat Manzoni's erste Tragödie, der von Goethe als volllöthig gestempelte

Graf von Carmagnola[1]),

die Tigelprobe zu bestehen. Das Trauerspiel, 1816 bereits begonnen, erschien 1820 im Druck, nach einmaliger Aufführung. Von den Romantischen mit Jubel begrüsst, erfuhr die Tragödie von den Classicisten der Biblioteca Italiana eine scharfe, aber doch rücksichtsvolle Kritik. Den uns bekannten Urtheilen über diese Tragödie lassen wir, üblichermassen, unsere, aus der Inhaltsentwickelung hervorwachsende Würdigung vorangehen, mit Bezugnahme auf Goethe's Angabe des Verlaufes und Ganges der Tragödie in seinem Scenarium[2]), das uns einer scenenweisen Schritthaltung überhebt. Doch ist vorerst ein Punkt näher zu bestimmen, den Keiner der Beurtheiler genugsam berücksichtigt und erörtert hat: in wie weit nämlich das fast allgemein dem Manzoni zuerkannte Anspruchsrecht auf die Schöpfung und Begründung des historischen Drama's in Italien sich beurkunden könne. Was andere Kritiker mehr oder weniger nachdrücklich betonen, fasst Giuseppe Mazzini in den kategorischen Satz: „Mit Manzoni ward das historische Drama in Italien geboren.“[3]) Im gewöhnlichen Sinn des Wortes genommen, wird sich die Behauptung vorweg jedem unserer Leser als irrthümlich ergeben. Aus den zahlreichen, von unserer Geschichte vorgeführten ital. historischen Dramen des 16., 17. u. 18. Jahrh. wollen wir beispielsweise nur Lod. Dolce's Tragödie: „Marianna“ aus dem 16.; des Cardinals Delfino „Cleopatra“ und Bonavelli's „Solimano“, aus dem 17. Jahrh. hervorheben, und auf die Tragödie des 18. Jahrh. nur im Allgemeinen hindeuten, als deren Unterscheidungsmerkmal, im Vergleich zu der Tragödie der beiden frühern Jahrhunderte, wir den vorwiegend historischen Charakter bezeichneten, den

---

1) Il Conte di Carmagnola, tragedia. Milano 1820. — 2) a. a. O. S. 224–241. — 3) Manzoni nacque, e il dramma storico naque in Italia con esso. Opere di Giuseppe Mazzini. Scritte e inedite etc. Milano 1862. Vol. II. Del Drama storico. p. 207.

Alfieri in seinen geschichtlichen Tragödien zuerst in voller Reinheit gewahrt haben wollte; den aber in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. die Stifter und Ausbilder des historischen Melodrama's, Ap. Zeno und Metastasio, kunstabsichtlich, erstrebt hatten. Manzoni's Neuschöpfung wird daher im engeren Sinne zu fassen sein: dass nämlich, im Unterschiede zu dem historischen Drama vor ihm, welches nur unter der Hülle von historischen Namen den Fabelentwickelungs- und Katastrophencharakter des classisch-mythologischen Drama's der Cinquecentisten und dessen Schema festhielt — dass, im Gegensatz zu dieser Behandlung des scheingeschichtlichen Drama's, Manzoni's historisches Drama es mit dem Geschichtsstoffe ernst nahm, und aus dessen Lebenseingeweiden gleichsam und wirklicher Thatsächlichkeit die dramatischen Affecte, Peripetie und Katastrophe, Schuld und Sühne, entwickelt habe; ohne sich an das classische Schema der Orts- und Zeiteinheit zu binden, wodurch dieses historische Drama zum „romantischen" gestempelt ward. Der Schwerpunkt des Manzoni'schen Geschichtsdrama's fiele daher in das historische Factum, dessen blosser Ordner, Gliederer und Former der dramatische Dichter wäre; in der Weise, dass die dramatische Idee nur als Summe und Resultat aus den historischen Thatsachen entspränge, die der Dichter lediglich zusammenzurechnen hätte. Hiernach aber bliebe die dramatische Idee immer nur ein vereinzeltes, aus einem besonderen Geschichtsfalle abgeleitetes Beispiel von sittlichem Zusammenhange zwischen Schuld und Katastrophe, das keine weltgeschichtliche, allgemeingültige Bedeutung und Beweiskraft enthielte, mithin sich auch nicht zu einer geschichtsphilosophisch-poetischen Idee erschliessen könnte; sondern, als Endglied einer Kette von geschichtlichen Thatsachen, selbst nur mit dem Charakter eines blossen Factums immerdar behaftet bliebe. Eine solche Behandlung gäbe den wirklichen Ziegelstein, nicht das geistige Abbild des ganzen, nach einem Ideenplan und Grundriss entwickelten Gebäudes der Menschengeschichte. Aus einem solchen Missbegriff von geschichtlichem Drama würde die weitere unausbleibliche Folge entspringen, dass sich derselbe durch alle Momente des Drama's hindurchzöge, die ebenfalls nur als particulare Einzelfälle erscheinen würden, von keiner auf die Zuschauer aller Zeiten anwendbaren Gültigkeit. An diesem Miss-

begriff würde nothwendig auch das Pathos in einer derartigen Tragödie kranken, das, aus dem vereinzelten Geschichtsbeispiel noch so trefflich entwickelt, unser gering betheiligtes, den Wirkungen einer blos auf diesen, geschichtlich abgethanen Vorgang sich beschränkenden Ursächlichkeit entfremdetes Mitgefühl nur schwach zu erregen vermöchte. Was ist es denn nun, was einem speciellen Geschichtsstoffe jene allgemein-dramatische Seele einhaucht, die das Drama, dem Ausspruch der ältesten Poetik gemäss, nicht blos „philosophischer", als die Geschichte, sondern das wahrhaft historische Drama auch — wie auffallend dies klingen möge — seinem Idealgedanken nach, auch geschichtlicher macht als die Geschichte? Diese Seele haucht dem historischen Einzelstoffe, der an sich ein todter Lehmkloss, einzig und ausschliesslich des Dichters schöpferischer Odem ein; des Dichters Weltanschauung und Weltbegriff; des Dichters geistiges Selbst, das den historischen Stoff zu seinem Ebenbilde beseelt und gestaltet, zum Abbilde seiner Weltidee, die eben die Geschichtsidee selber ist. Dergestalt jedoch, dass der Dichter nicht etwa sein subjectives, d. h. wieder nur zeitweiliges, nicht allgültiges, vielmehr in seinem doch nur particulär-stoffartigen Ich befangenes Ideal dem Geschichtsstoffe unterschöbe; sondern diesen mit seinem geistigen Weltgehalt durchdränge, so dass derselbe aus einem blossen Geschichtsstoff und ideenlosen Thonklumpen ein poetisch-lebendiges Gebild darstelle, Fleisch, Bein und Geist von des Dichters innerstem, die Welt und Menschheitsidee offenbarendem Wesen; die poetisch-veranschaulichte Geschichtsidee selber, als vollkommenes Kunstgebild. Kein blosses Einhauchen also einer dichterischen Besonderheit; nein, ein Hervorlocken der im einzelnen Geschichtsfactum gleichsam schlummernden weltgeschichtlichen Idee, wie der Geist des Frühlingswehens die Blüthe und Blume aus Keim, Blattaug und Knospe ans Licht haucht. Ein Geschichtsdrama in diesem Sinne, als ideales Symbol gleichsam der weltgeschichtlichen Entwickelungsziele, ist mit Manzoni's Begriffe von einem solchen so unverträglich, dass er selbst, geleitet von seinem poetischen Instinct, jene Behandlung des geschichtlichen Stoffes zu einem Kunstgebilde von allgemeingeschichtlicher, von geschichtsphilosophischer Bedeutung in poetischer Gestalt, dadurch zu bewirken dachte, wenn er imaginäre,

von den historischen Personen verschiedene Figuren, neben diesen, als Vertreter und prophetische Herolde seiner geschichtlichen Dichterideale, in die Handlung verflöchte. Nicht etwa, wie unser Schiller den Marquis Posa, — den er übrigens in seiner Quelle vorfand, — als Träger und Dolmetsch seines Geschichts- und Menschheitsideals und der Humanitätsideen seines Jahrhunderts in sein Trauerspiel aufnahm; oder wie Schiller durch zwei Liebesgestalten wie Thecla und Max — die indess ebenfalls keine blossen Phantasiefiguren — seine historisch-tragische Kriegsaction verklärte. Nicht in solchem Geiste erfand sich Manzoni seine idealen Vertreter und Tendenzfiguren. Gleich sein Personenverzeichniss zum Carmagnola bringt eine Scheidung der „idealen Personen" (Personaggi ideali) von den „historischen Personen" (Personaggi storici) vor Augen, wie mit einem Fingerzeig darauf hindeutend, dass die historischen Personen, als reale Individuen, von den subjectiven Phantasiegeschöpfen des Dichters durchaus zu unterscheiden sind. Goethe, vermöge des ihm eigenthümlichen, aus seinem harmonischen Schönheitsgefühl entspringenden Beschönigungstriebes, so bereitwillig und geneigt, Schwächen und Lässlichkeiten ein casuistisch-ästhetisches Blumenmäntelchen umzuhängen, — Goethe äussert sich darüber euphemistisch wie folgt: „Da sieht man denn gleich bei der summarischen Aufzählung der Personen, dass der Verfasser mit einem krittelnden Publicum zu thun hat, über das er sich nach und nach ganz erheben muss. Denn gewiss nicht aus eigenem Gefühl und Ueberzeugung hat er seine Personen in historische und ideelle getheilt. . . . . Für den Dichter ist keine Person historisch, es beliebt ihm seine sittliche Welt darzustellen und er erweist gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre, ihren Namen seinen Geschöpfen zu leihen." [1]) Eine der stärksten Belegstellen, wie leicht und spielerisch Goethe die Geschichte und ihre Bedeutung für das Drama nahm. Was er hier als Compositionsmaxime für das historische Drama dem Dichter einschärft; das eben hatten die Cinquecentisten und ihre Nachfolger bis auf Manzoni alle „beliebt", die Geschichte als eine Maskenbude betrachtend, woraus sie die Garderobe für ihre phantastisch verzwickten Fabelgräuel blos zu entnehmen hätten; phan-

1) a. a. O. S. 233 f.

tastisch-verzwickt, weil ihnen eben jeder historische Sinn entschwunden war. Goethe wusste nicht, dass Manzoni's Hauptbestreben dahin ging, die von seinen Vorgängern zu beliebigen Fabelintriguen von ihrer Mache entstellte und gefälschte Geschichte, deren Personen auch der Cinquecentist ganz in Goethe's Sinn, „die Ehre erwies, ihren Namen den Geschöpfen seiner sittlichen Welt zu leihen", wieder in ihre dramatischen Rechte einzusetzen. Goethe schreibt jene von Manzoni vorgenommene Theilung in historische und ideelle Personen dem Geschmack eines „krittelnden Publicums" zu, mit der naiven Versicherung, „Manzoni habe gewiss nicht aus eigenem Gefühl und Ueberzeugung" jene Theilung beliebt; während diese gerade aus Manzoni's Theorien und Begriff vom historischen Schauspiel hervorging — eine Theorie, die sein „krittelndes Publicum" vielmehr abwies und ganz und gar bekrittelte. Daraus folgt, dass Manzoni's Publicum auch die nothwendige Consequenz der Theorie: jene Scheidung in reale und ideale Personen und alle damit zusammenhängenden Mängel und Gebrechen der Tragödie, bekritteln musste, die Goethe und die meisten Beurtheiler als eben so viele Vorzüge und Schönheiten priesen, und deren Wurzeln keiner von ihnen in den vom italienischen Publicum instinctartig abgelehnten Theorien selbst erkannte. Das Gesagte wird sich an der Tragödie selbst am besten nachweisen lassen.

Wie zum Vergleiche seines tragischen Bauwerkes mit dessen Plan und Grundriss, schliesst Manzoni das Geschichtliche über seine Helden dem Trauerspiele an. [1]) Auf den Abriss von Manzoni's historischen Notizen, womit Goethe seine Würdigung der Tragödie einleitet [2]), unsere Leser verweisend, bemerken wir, bezüglich jener Feldherrn-Söldlinge im 15. Jahrh. [3]) nur so viel,

1) Notizie Storiche. a. a. O. p 17—31. — 2) a. a. O. S. 225. — 3) Die berühmtesten Condottieri im 15. Jahrh. nächst Carmagnola, dem Sohne eines Schweinehirten, der selbst als Knabe die Schweine hütete, waren: Sforza Attendolo, Feldhauptmann der Königin Johanna II. von Neapel, der „unschuldigen Isabella" ihrer Zeit. Dessen Sohn, Franc. Sforza, erst in neapolitanischen Diensten, dann Condottiere des Herzogs von Mailand, Philipp Maria, und zuletzt selbst Herr von Mailand. Niccolo Piccinino, Fr. Sforza's Nebenbuhler und Feind. Jacopo Caldaro, im Dienste des Herzogs René von Anjou. Der Florentiner Fortebraccio Malatesta, Feldhauptmann des Phil. M. Visconti u. A. m.

dass die Geschicke solcher Kriegshelden-Miethlinge, inbetracht ihrer käuflichen Dienstbereitschaft für aller Länder Herren, ihrer daraus folgenden inneren Entfremdung gegen die Sache, für welche sie Krieg führen, und ihr Blut, im eigentlichsten Sinne des Wortes, feilbieten; ihrer Vaterlandslosigkeit, ihres gänzlichen Mangels also an Vaterlandsliebe, dem tiefheiligsten, zu erhabenen Heldenthaten vorzugsweise begeisternden Pathos — dass die Geschicke und Katastrophen solcher gedungenen Allerweltshelden keine poetische Theilnahme abgewinnen können; um so weniger tragisch zu erschüttern geeignet sind. Was wir dem Unglücke der Trefflichsten unter ihnen zu gewähren vermögen, ist eine allgemein-menschliche Thräne aufrichtigen Bedauerns: den kühlsten aller Rührungstropfen, worauf schon Aristoteles in seiner Poetik hindeutet. Wir glauben hieraus folgern zu dürfen, dass der „Miethheld", Conte di Carmagnola, als tragischer Held, sich darauf gefasst machen kann, mit dem Almosen eines solchen allgemein-menschlichen Tropfens abgefunden zu werden; sein Dichter mag ihn noch so geflissentlich als tragisches Schlachtopfer herausputzen. Goethe folgert aus seinen, mit den unsrigen übereinstimmenden Prämissen gerade das Gegentheil: „Das Wunderlichste, obgleich ganz Natürliche in diesem Verhältniss war der Umstand, dass solche Krieger vom obersten bis zum untersten, in zwei Heeren gegen einander stehend, eigentlich keine feindseligen Gesinnungen fühlten." Also nicht einmal ein kriegerisches Pathos schwellte die Herzen dieser Abenteuerer-Käuflinge, dieser Haudegen-Metzgerknechte, die bald bei diesem, bald bei jenem Fleischermeister schlachteten. „Bei einer solchen lässlichen Behandlung eines bedeutenden Geschäftes" — sagt Goethe weiter — „erwuchsen grosse Missbräuche, welche der Hauptabsicht widerstrebten. Man erwies den Gefangenen grosse Milde, jeder Hauptmann nahm sich das Recht, die, welche sich ihm ergaben, zu entlassen ... wodurch denn, wie durch manche andere Insubordinationsfälle, das Hauptgeschäft allzusehr gefährdet wurde." Zu missbräuchlichen Handwerksübungen entartete Lässlichkeiten, sollten diese zu tragisch-heroischen Conflicten sich entfalten können? Goethe stellt solche als unvermeidlich in Aussicht. Bei dem „störrischen, eigenwilligen Charakter" des Carmagnola „wird man gar bald den Widerstreit wahrnehmen,

der zwischen einer solchen Willkür und der höchsten Zweckmässigkeit des venetianischen Senats entstehen müsse.“ Ist denn jeder solcher Widerstreit tragisch? und kann dieser Widerstreit, als Folge solcher Voraussetzungen, tragisch wirken? Goethe's hochgewichtige Stimme erklärt ihn für *τραγικώτατον*, für tragisch in der höchsten Potenz: „Und hier wird nun der Einsichtige den vollkommen prägnanten, tragischen, unausgleichbaren Stoff anerkennen, dessen Entwickelung und Ausbildung sich in gegenwärtigem Stücke entfaltet.“

So haben wir uns denn in schuldiger Ehrerbietung zu bescheiden, und wollen uns in Demuth von der Tragödie selbst eines Besseren belehren lassen, erfüllt von dem heissen Wunsche, in das auserwählte Häuflein der „Einsichtigen“ aufgenommen zu werden, die „den vollkommen prägnanten, tragischen, unausgleichbaren Stoff anerkennen, dessen Entwickelung und Ausbildung sich im gegenwärtigen Stücke entfaltet.“ Zuvor erlauben wir uns eine kleine historische Ungenauigkeit zu berichtigen, die Goethe's enkomiastischer Feder im Eifer ihrer bedingungslosen Anerkennung und Verherrlichung der Carmagnola-Tragödie entschlüpfte. Nicht mit Johann Maria Visconti, sondern mit dessen Bruder und Nachfolger, Filippo Maria, hatte sich der Conte Carmagnola entzweit, dem das bösartige, schwachsinnige und ränkevolle Scheusal die Herzogskrone von Mailand verdankte. Carmagnola, der Piemontese, schwor seinem Miethsherrn, Filippo Maria, Rache, und wandte sich mit seinen Dienstanträgen an die venetianische Republik, die gleichzeitig von den Florentinern zu einem Bündniss gegen den Herzog Filippo Maria war aufgefordert worden. Carmagnola traf in Venedig am 23. Februar 1425 ein. Mittlerweile hatte Herzog Filippo Maria mit einem Geächteten, verbannten Mailänder, Giovanni Liprando, wegen Ermordung des Carmagnola um den Preis der Rückkehr unterhandelt. Der Mordanschlag ward ruchbar. Der Senat von Venedig sah nun den Bruch zwischen dem Herzog und seinem entlassenen Condottiere für unheilbar an und nahm diesen in seine Dienste. Das Bündniss mit Florenz wurde im Januar 1426 abgeschlossen, am 11. Februar Carmagnola zum Generalcapitän der venetianischen Heeresmacht ernannt; und ihm am 15. vom Dogen der Befehls-

haberstab und die Capitänsstandarte vor dem Altar von S. Marco feierlichst überreicht.

Der erste Act ist dieser Anwerbung des berühmten Condottiere gewidmet. In der ersten Scene setzt der Doge dem Senate die Vortheile von Carmagnola's Gewinnung für den Dienst der Republik auseinander, nachdem er den Mordanschlag auf den Conte zur Sprache gebracht, und dessen grosse kriegerische Eigenschaften hervorgehoben.[1] Der Graf erscheint in dem Sitzungssaal, „entwickelt seinen Charakter und seine Gesinnung" in einer wundervoll ehrerbietigen Ansprache; empfiehlt das Bündniss mit Florenz und warnt vor der Gefahr, dem Herzog von Mailand die von ihm gewünschte Frist zu gestatten; schildert dessen heimtückischen Charakter, und schliesst: „Kühnes Wagen erweise sich als Klugheit jetzt."[2] Der Graf tritt ab. Vor der Abstimmung über Carmagnola's Anwerbung zum Feldhauptmann, wird die vom Dogen vorgelegte Frage in einer Debatte erörtert, in welcher die „ideale Person", der Senator Marino, „mit grosser Einsicht und Klugheit", gegen die Aufnahme; eine andere „ideale Person", Senator Marco, Carmagnola's Freund, für dieselbe spricht. Senator Marino begründet seine Gegenansicht mit Berufung auf Carmagnola's Worte, die in ihm einen Charakter von argwöhnisch-reizbarem und heftigem Stolze bekunden, dessen Zügelung keine geringere Sorge mache, als der Krieg selbst.[3] Senator Marco betont mit Wärme und Nachdruck vor jeder anderen Bürgschaft, die für des Grafen Treue und Hingebung an die Republik gewährleiste: den Ruhm, den er als Feldherr sich erworben, und die noch zu erringenden Siegeslorbeeren, wonach sein hochge-

---

1) questo fra i primi
Guerrier d'Italia il primo.

2) Ardir prudenza or fia.

3) Ma queste sue parole importa assai
Considerarle, perchè tutto in esse
Ei s' è dipinto; — e governar si ombroso,
Si delicato e violento orgoglio,
O senatori, non mi par che sia
Minor pensiero della guerra istessa.

sinnter, stolzer Geist strebe.[1]) Wenn nur der Ruhm eines „Miethhelden" nicht heute unter dieses Miethherrn Fahne, morgen unter der des feindlichen Soldgebers und Lohnherrn blühte! Wenn nur einem solchen Helden nicht gerade der Ruhm als der lockendste und ehrenvollste erschiene, den er dadurch erwirbt, dass seine Kriegskunst dem gestern von ihm geschlagenen Feinde heute zum Siege über den Gegner verhilft, in dessen Dienste der fahnenflüchtige, Herren wie Dienströcke wechselnde Ueberläuferheld gestern erst seine Lorbeeren gewonnen! Wenn nur nicht der Ruhm für einen solchen Helden vor Allem in dem Kriegsglück bestände, gleichviel in welchem Kriegsspiel und in welchem Zeichen er jagt! Und wenn es sich nur nicht ereignen könnte, und bei den meisten Miethhelden sich wirklich ereignet hätte, dass sie gegen ihr eigenes Geburtsland für Werbegeld fochten! Dieser Ruhmesbegriff liegt in dem Gewerbe, in dem abenteuernden Miethlings-Charakter, liegt in der Zeit begründet; muss daher in der Brust eines solchen Ruhmeshelden Affecte nähren, welche dem Pathos der Treue bis in den Tod und unter allen Wechselgeschicken, dem Pathos: „Ans Vaterland, das theure, schliess dich an!" schnurstracks zuwiderlaufen: dem eigentlichen tragischen Affect, zumal bei dem berufsgemäss mit Blut und Raub befleckten Kriegsmann, dessen an sich unmenschliches, gottloses und unsittliches Handwerk eben nur die Treue zum Vaterlande adelt und heiligt; die Treue zum angestammten Kriegsherrn, als dem Hort und persönlichen Ausdruck des Vaterlandes, der Vaterlandsliebe, der Landes- und Familienvertheidigung, der vaterländischen Gesetze und der unter seinem Schutz genossenen Freiheit. Denn selbst dem angestammten Kriegsherrn zollt der brave für Gesetz, Mannesfreiheit und Familie kämpfende Kriegsmann Treue nur als oberstem Vertreter des Vaterlandes und dessen verkörperter Idee, und bekämpft ihn, sobald der Fürst dieser Idee untreu wird, und seinem persönlichen Interesse, seiner Herrschaft und dem Bestand und Glanze seiner Dynastie das

---

1) Ma deggio dir qual cosa
Dee sovra ogni altra far per lui fidanza?
La gloria ond' è egli è gia coperto, e quella
A cui par anco aspira, il generoso
Il fiero animo suo.

Heil des Volkes, die allgemeine Wohlfahrt opfert; er bekämpft einen solchen von seinem Vaterlande abtrünnigen, und nur als dessen voller Ausdruck und treuer Hort, rechtmässigen Fürsten mit der ganzen Begeisterung und mit dem flammenden Schwerte der Vaterlandstreue und Vaterlandsliebe. Nur aus solcher Stimmung heraus ist der Krieg vor Gott und Menschen gerechtfertigt; jeder andere vor Gott und dem Drama verdammlich; und nur auf Grundlage der Vaterlandstreue und Vaterlandsliebe ist das Streben nach Kriegsruhm und Ehre lobenswürdig; und nur durch das Pathos der Selbstopferung für die Vaterlandsidee, oder als Opfer für die Verschuldung an dieser Idee, wird der Kriegsheld poesiewürdig und tragisch. Die einzige Art für einen Carmagnola und seinesgleichen tragisches Interesse zu erregen, wäre: in seinem Untergange die Sühne seiner Vaterlandslosigkeit zur Anschauung zu bringen. Wie dies möglich ohne gegen den Geist der Zeitepoche zu sündigen, aus welchem heraus der ächte Dichter seine freiere, über die in der behandelten Geschichtsepoche sich erhebende, jene Begriffe berichtigende und läuternde weltgeschichtliche Idee, unbewusst der ins Spiel gesetzten dramatischen Personen, entwickelt — wie dies zu bewerkstelligen, ist eben Sache und Aufgabe des poetischen Genies. Wir halten die Lösung dieser Aufgabe für möglich, und müssten, wäre sie es nicht, das Schicksal des Carmagnola, wie jeden ähnlichen Stoff und Miethhelden, als keiner poetisch-tragischen Behandlung fähig betrachten und erklären. Dass ein Dichter wie Manzoni davon keine Ahnung verräth, hängt vielleicht mit der Schwäche seines eigenen patriotischen Pathos zusammen. Ob dieser Erklärungsgrund auch auf Goethe's Kritik anwendbar, diese Frage wollen wir vorläufig als offen auf sich beruhen lassen. Der deutsche Tragiker, den des Bildhauers Denkmalgruppe nach dem goldenen, von seinem grossen Geistesgefährten festgehaltenen Lorbeerkranz mit genossenschaftlicher Selbstbescheidung nur langen lässt, dieser deutsche Tragiker hätte sich vielleicht solches kritische Uebersehen oder durch die Fingersehen nicht zu Schulden kommen lassen und, fussend auf seinen herrlichen Lebensspruch: „An's Vaterland, an's theure, schliess dich an", die Unzulänglichkeit eines blos allgemeinmenschlichen Pathos für tragische Wirkungen aufs entschiedenste betont. Goethe verzeichnet blos in seinem lakonischen Inhalts-

auszug die Berathung: „Wie man sich zum Stimmen anschickt, schliesst die Scene.“ Es tritt, nach romantischem Schema, eine „Verwandlung“ ein. Wir finden Carmagnola in seinem Hause einen lückenbüsserischen Monolog halten, worin er seinen Dienstwechsel, als blosse Folge seiner Privatrache wegen Filippo Maria's Undankbarkeit, uns noch mehr verdächtigt. Senator Marco bringt ihm das Resultat der Abstimmung:

Beschlossen ist der Krieg, und du bist Feldherr [1]) —

und giebt ihm bei dieser Gelegenheit als „ideale“ d. h. die Herzensmeinung des Dichters, aussprechende dramatische Person, freundschaftlichen Rath und gute Lehre: Der Graf möchte nur ums Himmelswillen seinem dreinfahrenden Charakter den goldenen Zügel der Klugheit anlegen:

'sgiebt eine Klugheit
Für edle stolze Herzen; eine Kunst
Gemeine Seelen zu gewinnen, ohne
Sich bis zu ihnen zu erniedrigen [2]) . .
— — — — —
Denk an dein Weib, an deine Tochter denke,
Du ihre einz'ge Hoffnung. [3])

Ein Fingerzeig auch für den Dichter, der seinen Helden erst im letzten Act an Beide denken lässt, als müsse die Tragik des Söldnergeschicks auch die Familiengefühle zurückdrängen. In seinem „Götz“ hat Goethe mit der entgegengesetzten Praxis die schönsten Erfolge erzielt. Als Manzoni's Kritiker findet er die Verweisung von Carmagnola's Familienleben in den fünften Act, den dazu bestimmten Heulwinkel und allgemeinen Thränennapf, ganz in der Ordnung, und schliesst seine Auszugsskizze vom ersten Act mit dem Ausruf: „Nunmehr liegen also sämmtliche Verhältnisse klar vor den Augen der Zuschauer; die Exposition ist vollkommen abgethan, und wir dürfen sie wohl musterhaft

---

1) La guerra è risoluta, e tu sei duce.

2) V'ha una prudenza
Anco pei cor più nobili e più schivi;
V'ha un arte d'acquistar l'alme volgari,
Senza discender fino ad esse.

3) Pensa alla moglie tua, pensa alla figlia,
A cui tu sei sola speranza.

nennen.“ Dürften doch auch wir Ja und Amen sagen, und die Exposition nicht blos für schematisch und formell „vollkommen abgethan“ erachten; sie nicht blos in technischer Beziehung, sondern auch hinsichtlich der tragischen Grundirung „musterhaft“ nennen; hinsichtlich der Schlag- und Halbschatten, die von der werdenden Katastrophe und von der tragischen Idee des Stückes schon über die Exposition jeder wahrhaften Tragödie geworfen werden, und in die das Gemüth des Helden von vornherein, wenngleich unbewusst, getaucht erscheint; könnten wir doch Manzoni's Exposition auch in Rücksicht auf diese wesentliche Eigenschaft „vollkommen abgethan“ und „musterhaft nennen!“

Die ersten drei Scenen des zweiten Actes spielen im Mailändischen Lager, wo Herzog Filippo's Miethlinge: Malatesta, Pergola, Franc. Sforza, Fortebraccio[1]), Torello, über die auf ungünstigem Terrain zu liefernde Schlacht berathen, und diese, gegen den bessern Rath des ältesten Capitäns, Pergola, der einen Hinterhalt befürchtet[2]), nach einem leidenschaftlich aufgereizten Zwist zwischen Fortebraccio (Piccinino) und dem alten Pergola, beschlossen wird. Der feurige Sforza beruft sich auf die unbezähmbare Kampflust der Soldaten.[3]) Guido Torello, der hinzutritt, beharrt aber auf seiner, mit der des alten Pergola übereinstimmenden Ansicht, die Schlacht nicht zu liefern, unbeirrt von Sforza's Vertrauen auf die kampfesmuthigen Soldaten. Ueber diesen Angriffseifer der Truppen äussert Torello ein für uns, bezüglich der Intentionen des Dichters, nicht unwichtiges Bedenken:

Das sind nicht jene Kriege mehr,
Worin für Kinder, Frauen, Vaterland

---

1) Eigentlich Piccinino, und nur des Wohlklangs wegen mit dem Namen seines Verwandten, des florentinischen Condottiere Fortebraccio, bezeichnet.

2) Credete ad un che l'arti
Conosce di costui (Carmagnola), che ha combattuto
Al fianco suo: quì v'è un insidia . . .

3) Quando gli ordini udir, quando lor parve
Che una battaglia si prepari; io vidi
Un feroce tripudio; alla chiamata
Esultando venieno etc.

Und die Gesetze, die's so theuer machen,
Sonst kämpfte der Soldat; worin der Feldherr
Ihm seine Stellung anwies, und der Krieger
Bedacht nur war, zu sterben, wo er stand.
Soldvölkern, die kampfwüthiger als standhaft,
Gebieten wir, und die dem Sieg voll Eifer
Entgegenstürzen. Zögert die Entscheidung,
Und findet der Soldat sich zwischen Flucht
Und Tod gestellt: o dann kämpft er nur noch
Mit zweifelvoller Wahl. Und dieser Umstand
Erheischt vor allem Andern uns're Vorsicht.[1])

Diesen kriegs- und culturgeschichtlichen Hauptpunkt, den einige Jahrzehnte später Machiavelli in seiner das Söldnerwesen umstürzenden und die Kriegsführung reformirenden Schrift über die Kriegsführung [2]) wissenschaftlich zum Austrag brachte, und den eine Miethhelden-Tragödie poetisch zu läutern und zu sichern hätte; diesen Hauptpunkt lässt unser Dichter einem seiner Condottieri, bezüglich des Miethvolkes, des gemeinen Soldaten, nicht aber hinsichtlich der Führer, der Miethhäuptlinge, zum Bewusstsein kommen! Gleichwohl liegt darin die eigentliche, für die Staaten- und Völkerentwickelung entscheidende, die weltgeschichtliche Frage; darin folglich auch die tragische Schuld des Helden, da jeder poetisch-ächte Tragödienheld nicht blos der Träger und das Sühnopfer eines persönlichen, sondern, durch eine tiefere Schicksalsbestimmung und Imputabilität, das Sühnopfer einer ganzen Zeitepoche, seines Jahrhunderts, seines Volkes ist,

---

1) Non son più quelle guerre, in cui pe' figli
E per le donne e per la patria terra
E per le leggi che la fan sì cara,
Combatteva il soldato, in cui pensava
Il capitano a statuirgli un posto
Egli o morirvi. A mercenarie genti
Noi comandiamo, in cui più di leggeri
Trovi il furor che la costanza: e corrono
Volonterosi alla vittoria incontro.
Ma s'ella tarda, se son posti a lungo
Tra la fuga è la morte, ah! dubbia è troppo
La scelta di costoro. È questo evento
Più che tutt' altro antiveder ci è forza. —

2) Dell arte della Guerra, in 7 Büchern. Vgl. Gesch. d. Dr. IV. S. 438.

in dessen Wahnbegriffen, oder verhängnissvollen Irrthümern er mitverstrickt erscheint, und dessen Schuld er als tragischer Sühneheld büsst; dadurch eben tragischer Held, dass er vom Schicksal, d. h. von dem in der Bildungsgeschichte des Menschengeschlechtes treibenden und wirkenden Entwickelungsgesetze, zum Sühneopfer einer zu überwindenden Culturstufe, einer weltgeschichtlichen Idee folglich, auserwählt und ausersehen ward. Ist der tragische Held ein Fortschritts- ein Aufklärungs-, ein Erleuchtungsheld, der Verkünder einer neuen Zeit, einer neuen Entwickelungsidee, neuer Botschaft und Begriffsumwandlungen: so besiegelt er als Umsturzheld einer alten Ordnung seine revolutionäre Sendung mit seinem Blut, und nimmt, als Sühneopfer, die Schuld der Verneinung, Verwerfung und Abrogation der theuersten Vätervermächtnisse und Heilthümer seines Volkes auf sein Haupt. Soll nun diese weltgeschichtliche, vom Dichter poetisch zu gestaltende Schuldopferidee den im tragischen Processe verwickelten dramatischen Personen nicht zum Bewusstsein kommen dürfen; soll sie einzig und allein aus der Composition für den Zuschauer entspringen: so hat der Dichter des Carmagnola doppelt gefehlt: einmal, weil dieser Schuldgedanke aus seiner Tragödie für den Zuschauer sich nicht entwickelt; der Dichter folglich selbst über das eigentliche Schuldmotiv des Helden im Dunklen blieb; und dann, weil er es dennoch halb und halb von einer Nebenperson, und nur im Hinblick auf den gemeinen Soldaten, auf das Miethvolk, nicht mit Bezug auf den Häuptling, den Miethhelden, die eigentlichen Vertreter dieser verhängnissvollen Zeitsitte, andeuten lässt. Ein offenbarer Beweis, dass der Dichter von solchem Schuldmotive kein Bewusstsein hatte. Denn hielt er es für kunstwidrig, eine derartige Intention aus einer „historischen Tragödie" nach s e i n e r Theorie überhaupt zur Empfindung zu bringen; hätte er sie einen der Führer nur so nebenher, so unbewusst halbseitig und ohne alle Folgerung für den Haupthelden aussprechen lassen? Glaubte er aber die Intention mit dieser beiläufigen Andeutung abgethan und abgefunden, so würde daraus vollends erhellen, dass er sie nicht als den Schwerpunkt der Tragödie betrachtete, nicht als Schuldmotiv, woraus die Katastrophe sich entwickelt. Dabei können wir immerhin Goethe's auszeichnendes Lob: „Eine treffliche und auf dem Theater gewiss

höchst wirksame Scene", getrost unterschreiben, wenngleich nur mit der Maassgabe, dass diese meisterhafte Studie nach Shakspeare's Feldherren-Berathungen, Zerwürfnissen und Verständigungen, wie z. B. die wunderbare Brutus- und Cassius-Scene im 4. Act des Julius Caesar; oder die noch erstaunlichere Kriegsberathungsscene zwischen Heinrich Percy, Eduard Mortimer, Owen Glendower [1]) u. s. w. — wir könnten Goethe's Belobung immerhin beitreten, mit der Maassgabe jedoch, dass Manzoni's im Geiste jener ewigen Vorbilder gehaltene, und bewunderungswürdig ausgearbeitnte Scene die Oekonomie des Stückes überflügele; um so bedenklicher, als diese Condottieri, nach einem so bedeutenden Aufgebot von kunstreicher Entfaltung ihrer Persönlichkeiten und Interessen, folgelos aus der Tragödie verschwinden. Die Schlussscene in Carmagnola's Zelt, seine kriegerischen Anordnungen und an die Officiere „mit geflügelten Worten" ausgetheilten Befehle, ist dramatisch wirkungsvoll, und auch hier Goethe's treffend charakterisirender Lobpreis wohlverdient: „Diese kurze, thatenschwangere Scene macht einen trefflichen Contrast mit der vorhergehenden, langen, vielspältigen, und hier hat sich der Verfasser vorzüglich als geistreicher Dichter bewiesen." Doch wäre uns der „geistreiche Dichter" noch eins so preisenswerth, wenn Carmagnola's, dieser Schlussscene voraufgehender kleiner Monolog nicht das ausschliesslich persönliche Rachemotiv wiederholt betonte [2]) und dadurch die tragische Würde und Stimmung schwächte.

Hier schaltet Manzoni einen Chor ein, den einzigen dieser Tragödie, den er selbst als hors d'oeuvre bezeichnet, dessen Recitation auf der Bühne er ins Belieben der Schauspieler stellt, und den er, wie seine Tragödienchöre überhaupt, ausschliesslich für's Lesen bestimmt haben will. Aus W. Schlegel's Ansicht; der Chor in der griechischen Tragödie bedeute den „idealen Zuschauer", glaubt Manzoni für seinen von der Handlung völlig abgelösten Coro das Recht in Anspruch nehmen zu dürfen, des

---

1) Heinrich IV. 1. Thl. Act III. Sc. 1.; und im Kriegslager Act. IV. Sc. 1.

2) Ti pentirai, dicea, mi rivedrai,
Ma condottier de' tuoi nemici, ingrato!
Io lo dicea; ma allor pareva un sogno,
Un sogno della rabbia — ed ora è vero.

Dichters Meinung über die Vorgänge auszusprechen und in seinem Namen das Wort zu führen, wodurch die Versuchung sich mit seinen Empfindungen und Gedanken in die Handlung selbst einzumischen, vermindert würde.[1]) Manzoni's Coro ist demnach ein blosses Ventil, durch welches der Dichter seine in der Tragödie verhaltenen und zurückgedrängten Herzensmeinungen strömen lässt, um sich von ihnen zu befreien.[2]) Sahen wir ihn aber nicht sich seiner „idealen Personen" zu ähnlichem Zwecke bedienen, und sie als seine Sprachrohre im Stücke selbst anbringen, wie er grundsätzlich seinen Coro im Zwischenact als solches Schallrohr aufstellt? Uns jedoch kann diese Kunstpraxis in so fern erwünscht sein, da wir nun aus den Herzensergiessungen des Coro zum Carmagnola entnehmen können, ob der Dichter für seine Person von dem oben erörterten, in der Zeitepoche begründeten, von dieser mit dem dramatischen Helden getheilten Schuldmotive, neben dem persönlichen Schuldmotiv desselben, doch mindestens ein geschichtsphilosophisches Bewusstsein hatte, wenn er es nicht poetisch und tragisch zur Katastrophe zu entfalten und dem Leser und Hörer zur Anschauung zu bringen vermochte. Allein wir suchen nach einer bestimmten und klaren Aussprache dieses weltgeschichtlichen Schuldmotivs auch in dem Coro vergebens. Coro ergeht sich, im Namen des Dichters, in lyrisch musterhaften Strophen über das Unheilvolle des Bruder- und Bürgerkrieges[3]), nicht über das Unselig-Unpatriotische, Unsittlich-Verderbenvolle des Söldnerthums. Coro wehklagt über den das Schlachtfeld bedeckenden Leichenhaufen.[4]) Dass aber gedungene Schlächter heute in diesem und morgen in jenem Bruderlager würgen: darüber jammert Coro nicht. Er ruft Zeter blos

---

1) Hanno (i cori) finalmente un altro vantaggio per l'arte, in quanto, riserbando al poeta un cantuccio dov' egli possa parlare in persona propria, gli diminueranno la tentazione d'introdursi nell' azione, e di prestare ai personaggi i suoi propri sentimenti. — 2) Goethe nennt Manzoni's Chor: „eine aparte Gesellschaft für sich, eine Art von lautwerdendem Publicum". a. a. O. S. 237.

3) Ahi! Qual d'essi il sacrilego brando
Trasse il primo il fratello a ferire?

4) Ahi sventura! sventura! sventura!
Gia la terra è coperta d'uccisi.

darüber, dass Brüder Brüder morden.[1]) Er ruft die wechselseitigen Brudermörderschaaren auf, geschlossene Front gegen den „Fremdling" zu machen: „Seien wir Brüder! ein einig Volk von Brüdern!"[2]) — Die vaterlandslose Söldlingsschmach, die beklagt, beweint er nicht. Eine einzige Stelle scheint ein solcher den Kernpunkt treffender Lichtstrahl: allein er streift ihn kaum, und erlischt gleich wieder in des Nichtbewusstseins ahnungsloser Nacht:

> Verkauft an den verkauften Führer, kämpft
> Er mit ihm und fragt nicht, wofür.[3])

Das perchè, das ist eben die Frage, worauf aber Coro und Dichter die Antwort schuldig bleiben.

Unseres Helden persönliche, aus seinem Charakter entspringende Schuld, den Eigenwillen, den sein „idealer" Freund, Senator Marco, ihn so dringend im Zaum zu halten, gebeten hatte, stellt mit der Peripetie der dritte Act vor Augen. Der erste Commissär der Republik wünscht vom Sieger bei Maclodio, in dessen Kriegszelt, die Verfolgung des Sieges:

> Comm. Jetzt gilt's, des Sieges Frucht zu sichern.
> Carm. Das
> Ist meine Sorge.
> Comm. Wie? Die Fliehenden wollt
> Ihr nicht verfolgen?
> Carm. Jetzt nur will ich's nicht.[4])

und giebt gute strategische Gründe dafür an. Der Commissar beruft sich auf den Senat, der die Verfolgung des Feindes erwarte. Carmagnola besteht auf freier Hand als Feldherr. Der Miethvertrag giebt beiden Parteien Recht. Ein angeworbener

---

1) I fratelli hanno ucciso i fratelli.

2) Siam fratelli, siam stretti ad un patto.

3) E venduto ad un duce venduto
Con lui pugna, e non chiede il perchè.

4) Comm. Ed or si vuole
Assicurar della vittoria il frutto.
Conte. Questa è mia cura.
Comm. E che? Voi non volete
Inseguire i fuggenti?
Conte. Or non lo voglio.

Feldherr hat Kündigungsrecht, so gut wie sein Miethsherr, der Senat. Einer solchen Stimmung lässt sich keine persönliche tragische Schuld abgewinnen. Der zweite Commissar muss noch hinzutreten, um den Feldherrn wegen der von seinen Untercondottieren beliebten Freilassung der Gefangenen zur Rede zu stellen. In diesem Punkte ist ein Carmagnola vollends in seinem Rechte. Das gegenseitige Loslassen der Gefangenen ist Kriegsbrauch, und von der Kriegführung mit Söldnergeneralen und Miethvolk nicht zu trennen; das müsse der Senat wissen. [1]) Darauf behauptet der zweite Commissar, mit Berufung auf den Werbevertrag: „In unserem Solddienste haben sie (die Miethstruppen und Führer) gefochten; die Gefangenen gehören also uns“ [2]) — und er hat auch Recht. „Ja, wenn ihr sie gekauft habt, kaufet sie, und sie sind euer“ [3]) — wirft der Graf ein — und hat wieder Recht. Aus diesem gleichberechtigten Streit, auf Grund eines Miethvertrages, wäre schlechterdings die hergebrachte persönliche Tragödienschuld nicht herauszuschlagen, wenn nicht glücklicherweise Carmagnola's Ungestüm und störrisches Wesen, sein Charakterfehler, dazwischen führe und, mit der Faust auf den Tisch schlagend, riefe: „Ich will nicht!“ [4]) und nun auch noch, um dem Fass den Boden auszuschlagen, seine eigenen noch nicht freigegebenen Gefangenen, den Commissaren zum Trotz, vor ihren Augen entliesse; darunter den Sohn des feindlichen Condottiere, des alten Pergola, den er aufs herzlichste als alter Freund seines Vaters umarmt und mit den schönsten Grüssen an denselben heimschickt [5]) — so recht zum Possen, Hohn und Aerger der beiden Commissare. Das ist denn freilich Muthwille,

---

1) È questo un uso
Della guerra, il sapete.

2) Al nostro soldo han combattuto; e nostri
Sono i prigioni.

3) Comprateli, e son vostrì.

4) Io dissi
Ch'io non potea: meglio or dirò; nol voglio.

5) vieni, ed abbraccia
L'antico amico di tuo padre . . .
— — — — Il padre
Per me saluta, o giovanetto . . .

hochmüthige Verhöhnung, mehr als Hybris: eine Insulte vom ersten Wasser; ein so grobes Vergehen gegen die seinen Soldherren, dem venetianischen Senat, gebührende Ehrerbietung, dass wir diesem das volle Recht, eine solche Ungebühr zu züchtigen, einräumen müssen. Eine Schuld liegt nun allerdings vor, die aber mehr grob als tragisch ist. Dahin spricht sich auch der erste, mit dem Genossen allein gebliebene Commissar in der letzten Scene des Actes aus. Er kann sich nicht genug über den Vermessenen wundern. Er habe Worte vernommen, unerhörte für Seinesgleichen.[1] „Die Sprache, die er führte! Wie er vom Zorn zu völliger Nichtachtung überging.“[2] Offenbar schlug hier den Miethhelden die Ungeschlachtheit des vormaligen Schweinehirten in den Nacken. Um der Schuld den tragischen Anstand zu retten, wollen die beiden Commissare hinter Carmagnola's täppischem Gebahren lieber geheimes Einverständniss mit dem Herzog von Mailand wittern, mit welchem Carmagnola ja auch durch seine Frau verwandt sey. Sie verständigen sich über ihr künftiges Verhalten dem Grafen gegenüber: „Beobachten, den Zehnherren Bericht abstatten, und Befehle abwarten.“[3]

Senator Marco, Carmagnola's Freund und Fürsprecher, wird im Saal der Zehnherrn zu Venedig von dessen Gegner, dem Senator Marino, scharf ins Verhör genommen, wegen seiner eifrigen Vertretung in der eben abgehaltenen Senatssitzung, und Vertheidigung des Staatsverbrechers, des erklärten Verräthers[4], gegen den noch schwerere Anklagen vorliegen: dass er nämlich dem Flottenanführer der Republik Succurs verweigerte; dass er die Einnahme Cremona's, durch zeitiges Herbeieilen zum Entsatz, nicht verhinderte. Marco nimmt auch gegen diese Anschuldigungen den Freund mit beredten Worten in Schutz. Fänden unausgleichbare Zerwürfnisse zwischen Carmagnola und der Re-

---

1) . . . mi trovava inanzi
Un temerario — sentiva parole
Inusitate ai pari nostri.

2) Come parlò! Come passò dall' ira
Al non curar!

3) vegliare intanto,
Scriverne ai Dieci, ed aspettar commandi.

4) Chiarito è il Conte un traditor.

publik statt, „was hindert, das Verhältniss“, das auf einem Miethsvertrag beruht, „aufzulösen?“ [1]) Was hindert? — Und wo bliebe der tragische Ausgang, idealer Schwärmer?! Die Ehre des Vaterlandes — eifert Marco — hätte es ihm zur Pflicht gemacht, Einspruch gegen den Antrag zu erheben: dass der Graf, unter dem Vorwand einer Berathung, nach Venedig gelockt werde, und dass ihm, um sein Vertrauen zu bestärken, auf der Herreise ungewöhnliche Ehrenbezeugungen sollten erwiesen werden. Womit schliesst nun diese, elf Seiten und an 350 Verse lange erste Scene des vierten Acts? Damit, dass sich der von Marino geängstigte Marco nach Thessalonich gegen die Türken schicken lässt, nachdem er durch einen schriftlichen Eid sich verpflichtet hat, mit keinem Laut oder Winke dem Carmagnola das ihm bevorstehende Schicksal zu verrathen. Marco, der eifervolle Freund, die „ideale Person“, unterschreibt und giebt den Freund preis, dessen Untergang, wie Marino ausdrücklich versichert, unwiderruflich beschlossen. [2]) Dafür hält aber auch Marco einen dritthalb Seiten langen Verzweiflungsmonolog, der ein rhetorisch-pathetisches Meisterstück von vorwurfsvoller, in zerrissenen Halbsätzen sich abhetzender Gewissensqual, und für den Goethe die zierlich-apokalyptische Formel drechselt: „Ein Monolog des Marco in dieser Verlegenheit ist von der reinsten, gefühlvoll und glücklich abgesponnenen Selbstqual.“

Die letzte Scene des vierten Acts, im Zelte des Grafen zwischen diesem und seinem Unterfeldherrn Gonzaga, enthält die von Letzterem dem Carmagnola mitgetheilte Auseinandersetzung, die er mit den Commissaren, wegen des vom Grafen nicht geleisteten Succurses und des nicht bewirkten Entsatzes von Cremona, gehabt. Gonzaga warnt den Grafen vor der scheinbaren Freundlichkeit der Commissare und den versteckten Absichten des Senats. Der Graf beschwichtigt Gonzaga's übertriebene Besorgniss mit seiner bessern Einsicht in den Charakter dieser Re-

---

1) E poiche un nodo — un dì si caro — ormai
Non può tener Venezia e il Carmagnola,
Chi ci vieta disciorlo?

2) l'ordine è dato
Che dalle nostre man vivo ei non esca.

gierung. Die ihr beigelegte, belobte und gefürchtete Staatskunst: die Verstellung, das Schweigen, Vorschauen, haben im Grunde nicht so viel auf sich. Mit erfolglosem Scharfblick wendet Gonzaga ein: „Wenn nur eben dies nicht der Gipfel ihrer Staatskunst, dass sie dir so arglos erscheint“.[1]) In der ihm durch einen Soldaten zugestellten schriftlichen Einladung vom Senate, sich nach Venedig, behufs Besprechung wegen des mit dem Herzog von Mailand abzuschliessenden Friedens, zu begeben, erblickt Carmagnola eine Bestätigung seines wohlbegründeten Vertrauens, und zeigt das Schreiben dem Gonzaga mit freudiger Befriedigung. Er begiebt sich auf den Weg, den Act schliessend und der Katastrophe Thür und Thor öffnend, mit den Worten:

O mein Gemahl, o meine Tochter, bald
Seh' ich euch wieder, und die theuren Freunde . .
Zum Frohseyn Grund, fürwahr. — Und doch kann ich
Nicht heiter seyn durchaus. — Wer weiss, ob je
Mir noch solch schönes Kriegsspiel wird vergönnt.[2])

Das Selbstvertrauen, die freudige und doch von einem Schatten unverstandenen Vorgefühls getrübte Aufregung, womit er dem blumenüberstreuten Abgrund entgegeneilt, die seit Sophokles so wirksam ins Spiel gebrachte „tragische Ironie“, sie beweist auch in dieser Schlussscene ihre alte Kraft, und würde sie noch ergreifender bewähren, wenn Staats- und Kriegsaction nicht bisheran die allesbewegende Triebfeder wäre; wenn der auf seine Selbstgeltung fussende historische Affect nicht die Quellen des tragischen Pathos vertrocknete, die aus dem finstern Schoosse

---

1) Conte. E poi-mi credi; io li guardai d'appresso.
Questa cupa arte lor, questi intricati
Avvolgimenti di menzogna, questo
Finger, tacere, antiveder, di cui
Tanto li loda e li condanna il mondo,
È meno assai di quel che al mondo appare.
Gonz. Se pur non era di lor arte il colmo
Il parer tali a te.

2) O mia consorte, o figlia mia, fra poco
Io rivedrovvi, abbraccerò gli amici . . .
Questo è contento al certo. — E pur del tutto
Esser lieto non so — chi potria dirmi
Se un si bel campo io rivedrò più mai.

einer verhängnissvollen Leidenschaft, einer ahnungsvollen Gemüthsbedrängniss, eines von seiner Mission und seinem Schicksal durchgängig und unbewusst überschatteten Heldengemüthes hervorbrechen. Dieser Grundmangel, den Manzoni's Carmagnola mit den meisten Tragödien der Neuzeit theilt, musste auch die volle Wirkung des fünften, an sich trefflichen und besonders durch Carmagnola's edel-heroische Haltung in der ersten Verhörscene bedeutsamen Actes schwächen, der, wie schon berührt, den Erschütterungen ausschliesslich vorbehalten blieb, womit das Todesurtheil, der Abschied im Gefängniss und die Trennung vom Gatten und Vater der Gemahlin und Tochter Herz zerreissen.

In Absicht der Entfaltung der Vorgänge, der Scenenfolge und Entwickelung der fünf Acte, ist noch zu bemerken, dass die Handlung sich keineswegs aus einer planvollen Anlage, einer Grundleidenschaft, aus einem Mittelpunkt und Kerne, hervorgliedert; dass also die Momente der Handlung nicht in dramatischer, um einen Schwerpunkt gravitirender Bewegung; nicht in- und auseinander, sondern hintereinander, in begebenheitlichem Anschlusse fortschreiten. Die fünf Acte werden wie ein Bilderstreifen aufgerollt. Exposition, Schicksalswendung und Entscheidung folgen sich auf dem Fusse, im historischen Gänsemarsch. Sie hängen, wie Münchhausen's Enten, nur mittelst des durchlaufenden Verbindungsfadens zusammen; anstatt dass jene den tragischen Lebensgang des Helden bestimmenden und abtheilenden Parzen den Eumeniden-Kreistanz um den Mittelpunkt eines grossen Schicksals- oder weltgeschichtlichen Umschwungs- und Causalitätsgedankens schlängen. Auch diesem Verstoss gegen die dramatische Grundform, der aus Manzoni's Fehlbegriff vom historischen Drama entsprang, wirft Goethe sein ästhetisch-casuistisches Beschönigungsmäntelchen um: „Ueber eine Verfahrungsart, die Scenen auf diese Weise an einander zu reihen, können die Stimmen getheilt sein; uns gefällt sie als eine eigene Weise gar wohl.“ Hier kommt es aber nicht auf die „eigene Weise“, sondern auf die dem Drama eigene Entwickelungsweise, auf ein dramatisches Grundgesetz an, das seine laxe Observirung an dem inneren Gehalt des Dramas rächt. Hierauf theilt Goethe gleichsam die Preise vorzüglichster, unübertrefflicher Charakterzeichnung an die Hauptpersonen der Tragödie, der Reihe nach, aus. Die Vorführung

der einzelnen Personen könnte auch an den stehenden Hervorruf der Hauptspieler am Schlusse der Vorstellung erinnern, und an das endgültige „Alle!“ Stimmten wir auch in jedem Punkte mit Goethe's der meisterlichen Charakterzeichnung in Manzoni's Tragödie gespendeten Lobeserhebungen überein, und dürften auch wir die Personen-Charakteristik, was historisch-politische Haltung und Sprachstyl betrifft, als musterhaft empfehlen: vom dramatisch-poetischen Gesichtspunkte aus, müssten wir die strammhistorische Zeichnung der Charaktere verwerfen; denn es fehlt solchen Personen das Wesentlichste, was sie allein poetisch lebendig macht: Die tragische Seele; und ohne diese bleibt die bestgezeichnete Figur, ja im Maasse als sie der geschichtlichen Wahrheit nachlebt, eine hölzerne Spielfigur.

In Goethe's zweitem Aufsatz über „Graf Carmagnola“ [1]) nimmt er den Dichter-Günstling und Schüler gegen einen englischen Kritiker im Quarterly review [2]) lebhaft in Schutz; wobei sein liebenswürdiger Anwaltseifer die überraschendsten Fechterkünste entwickelt, indem er den baaren und auch durchaus zutreffenden Tadel dem Engländer im Munde, nicht umkehrt, sondern so unmerklich mit dem Honigpinsel umsüsst, dass die klare trocken-nüchterne, aber die Schwächen der Tragödie mit wenigen Strichen scharf zeichnende Quarterly-Kritik zum Bileam-Segen umschlägt, und dem Manzoni schmecken muss, wie der reine Zucker. Des Kritikers Ausspruch: „Carmagnola wants poetry“: „Carmagnola fehlt es an Poesie“, der dem Trauerspiel den Stab bricht — was meint ihr, thut Goethe? — selbst diesen zerbrochenen Stab steckt seine alles überzuckernde Zauberhand, als die Stücke eines entzweigebrochenen Candisstängelchens, dem englischen Kritiker in den Mund, um an den Bruchstücken seines eigenen, über die Tragödie gebrochenen Stabes zu lutschen und zu saugen, bis sie alle sind, rein verzülpt und verschleckt.

Der dichterfürstlichen und grossmeisterlichen Verherrlichung des deutschen, und dem Hinweis auf die kurzangebundene Abfertigung des Carmagnola vonseiten des englischen Kritikers mögen nun zum Schlusse noch die Ansichten eines italienischen

---

1) Graf Carmagnola noch einmal. a. a. O. S. 248—255. — 2) No. XLVII. Dec. 1820. p. 86 ff.

und eines französischen Beurtheilers folgen. Der italienische Kunstrichter nennt Manzoni's Carmagnola ein Gedicht in dialogischer Form, abgetheilt in fünf Gesänge, und aus guten und schlechten Versen zusammengewoben, das die Geschichte der acht letzten Jahre von Carmagnola's Leben umfasst.[1]) Der classischen Schule zugethan, ist der Berichterstatter in der Bibliot. Italiana vorweg der romantischen Richtung Manzoni's abhold; seine kritischen Gewichte können daher nicht für voll, oder müssen für überwichtig gelten. Er trifft meist den Nagel auf den Kopf, aber mit Keulenschlägen. Die trefflich gearbeitete Scene der Mailändischen Häuptlinge erklärt er kurzweg für überflüssig. Ihm zufolge könnte der ganze zweite, einer Kriegsberathung gewidmete Act, ohne Nachtheil für die Handlung, wegfallen[2]), dessgleichen der vierte. Die Theilnahme, die für den Haupthelden erweckt wird, sei eine äusserst schwache. Von einem Conflict der Leidenschaften nichts zu spüren. Alles spinnt sich ab nach historischem Gange.[3]) Dieser Tadel ist treffend. Den Mangel aber theilt die Kritik des Italieners mit fast allen anderen, dass sie nicht aus den Gesetzen und Principien des Drama's fliesst, und daher nur in Aussprüchen und Behauptungen, wie die meisten, sich ergeht.

Der Franzose[4]) findet im Carmagnola vier Expositionsacte. Die eigentliche dramatische Handlung beginne erst mit dem 5. Act.[5]) Für seinen Theil würde er mit Vergnügen die gelehrte Condottieri-Studie im 2. Act und im 4. den Monolog des Marco, der übrigens schwach in der Entwickelung, schwach in der Form ist — er würde gern beide Scenen und noch andere für eine vollere Entwickelung des Hauptcharakters und ein mächtigeres Interesse preisgeben.[6]) Noch einen Fehler mutzt Didier dem

---

1) Esso è un poemetto in dialogo, diviso in cinque canti, tessuto di versi buoni e cattivi e che racchiude la storia degli ultimi otto anni della vita del Carmagnola. Bibl. Ital. t. XVII. p. 232 ff. — 2) La scena nel campò ducale è inutile; anzi potrà esser tolto tutto intiero il secondo atto consecrato a un consiglio di guerra. — 3) Tutto corre da se e con un andamento affatto storico nella sua tragedia. — 4) Charles Didier a. a. O. p. 583. — 5) L'action dramatique ne commence réellement qu'au cinquième. — 6) Je sacrifierais volontiers pour ma part la savante étude de condottieri du second acte, et, au quatrième, le monologue de Marco

Manzoni auf: Sein Held ermangele der Erinnerungen. [1]) Er meint die Rückblicke auf sein früheres Leben. Der Hirt komme nicht zum Vorschein. Der Dichter habe den rauhen Hirtenkittel zu sehr unter dem Harnisch des Condottiere versteckt. [2]) Der Franzose ruft nach dem Schweinehirt, aus Carmagnola's Jünglingsalter, das Echo weckend, wie Hercules nach Hylas. [3]) Wir stimmen in den Ruf ein, aber aus einem anderen Grunde als Charles Didier. Er meint, Manzoni habe sich des Schweinehirten, als Mailändischer Patrizier, gescheut. Wir aber wünschten die Erinnerung an sein Hirtenleben, seine Jugendzeit, bei Carmagnola, weil sie in ihm vielleicht ein Heimaths- ein Vaterlandsgefühl hätte wachrufen können, das die Unseligkeit des Söldnerthums ihn empfinden lassen konnte, ohne, hinsichtlich jenes innersten, unserer Ausführung nach, gebotenen Grundgedankens der Tragödie, von welchem der Dichter des Carmagnola kein Bewusstsein hatte, aus der Schule zu schwatzen, und ohne die tragische Naivetät des Helden zu gefährden.

Mag nun der Leser selbst aus den verschiedenen mitgetheilten kritischen Ansichten über Manzoni's Conte Carmagnola sich ein Durchschnittsurtheil bilden, und was etwa noch zur vollen Würdigung des jedenfalls hochbegabten und für die Geschichte des Drama's bedeutsamen Dichters fehlen möchte durch die Entwickelung von Manzoni's zweiter Tragödie:

Adelchi,

ergänzen.

Papst Hadrian liess Karl d. Gr. zu einem Heereszug gegen Desiderius, König der Longobarden, aufbieten (772), der ihm mehrere Städte mit Feuer und Schwert verwüstet hatte, aus Rache, weil der Papst sich geweigert, die beiden Söhne der zum Longobardenkönige geflüchteten Gerberga, Wittwe von Karls verstorbenem Bruder, Carlomano, zu Königen der Franken zu salben. Karl

---

— monologue d'ailleurs faible d'analyse, faible de forme — je sacrifierais, dis-je, volontiers ces deux scenes et d'autres pour un plus large développement du caractère principal et un intérêt plus puissant. — 1) Son héros manque de souvenirs. — 2) C'est d'avoir trop caché la bure du pâtre sous la cuirasse du condottier. — 3) Je demande a Manzoni où est le pâtre dans sa tragédie.

leistete, als Schirmvogt des Papstes, der Entbietung Folge, nach Vorgang und Beispiel seines Vaters, Pipin, welcher auf Anruf von Papst Stephan II. des Desiderius Vorgänger, Astolph, wiederholt bekriegt hatte (754. 755.), „aus Liebe zum heil. Petrus" [1], wie der von Stephan II., zum Könige der Franken gekrönte Pipin, eidlich versicherte. Zugleich mit der Aufforderung des Papstes Hadrian, hatten mehrere vielgetreue (Fedeles, Feudalen) Vasallen des Longobardenkönigs den König der Franken, Carol. M. durch geheime Botschaft beschickt, ihn aufmahnend, mit Heeresmacht in die Lombardei einzufallen, bereit und erbötig, dem Frankenkönig ihren Lehnsherren, König Desiderius, gebunden auszuliefern sammt dessen Schätzen. [2])

Beim Beginn der Tragödie steht Karl mit seinem Heer vor dem stark befestigten Walle des Thals von Susa, chiuse d'Italia (chiusa) genannt. Die Felsveste wird vom König Desiderius und dessen Sohn und Mitkönig, Algisus (Adelchi) so tapfer vertheidigt; Adelchi haust so mörderisch mit seiner Eisenkeule unter den Franken, dass Carol. M. an der Einnahme der Festung Chiuse schon verzweifelt, und an Rückzug denkt. Siehe da erscheint in Karls Lager ein vom Erzbischof von Ravenna, Leo, gesandter Bote, ein Himmelsbote, der Diakonus Martinus, der dem Frankenkönig einen unbefestigten Gebirgspass zeigt, zum Einbruch in Italien. Dieser selbige Martinus erhielt nachmals von Karl das Erzbisthum von Ravenna, als Dankeslohn für eine That, welche die Hellenen mit schmachvollem Tode bestraft hätten, wie die jenes Thessaliers Epialtes, der dem Xerxes einen über das Gebirge nach Thermopylae führenden Fusspfad verrieth, und dadurch die daselbst unter Leonidas stehenden Spartaner der Vernichtung überlieferte. [3]) Der Schuft, Epialtes, auf dessen Kopf die Amphiktyonen einen Preis gesetzt, entging der schimpflichen Strafe durch den Todtschlag, den an ihm ein Grieche, wegen einer andern Schuld, in Uebereile verübt hatte. Auch

1) Affirmans etiam sub juramento, quod per nullius hominis favorem sese certamini saepius dedissit, nisi pro amore Beati Petri. Anastas. Bibl. Rer. it. T. V, p. 171. Vgl. Manz. Notizie storiche. p. 110. (1.) — 2) Quia istum Desiderium sub potestate ejus traderent, et opes multas. Anonym. Salernit. Chron. c. 9. R. J. t. II. P. 2. p. 180. Not. istor. (3.) — 3) Herod. VII. c. 213.

nach heutigen Begriffen würde jeder, der ein Vaterland hat, selbst in einem Erzbischof, durch den es an einen fremden mit Kriegesmacht einbrechenden Fürsten verrathen würde, einen Epialtes verabscheuen. Im 8. Jahrh. herrschten andere Ansichten. Vor der Wohlfahrt, dem Heil und der Macht der Kirche verschwinden alle anderen Pflichten. Die absolute Heiligkeit der Kirche verschlang die zehn Gebote, verschlang Alles was dem Menschen theuer und heilig ist. Menschliches und Göttliches wurde von der Autorität des Kirchlichen entwerthet; der Geist vom Geistlichen geächtet und geknechtet. Dies hatten die Frankenkönige, Pipin und sein grosser Sohn, erkannt, und von dieser Zeitidee, die sie zum Theil schufen, begründeten und ausbeuteten, getragen und erfüllt, eine theokratische Herrschaft errichtet, welche das ganze Mittelalter erschütterte und ohne die Wiederherstellung der Wissenschaften, der Kunst und Literatur, Europa zu einem Japan oder Thibet verwildert hätte. Hierin liegt der culturgeschichtliche Gedankenkern einer aus dieser Epoche zu entwickelnden Tragödie. Hat ihn der Dichter erfasst? Und wenn nicht diesen, einen andern weltgeschichtlichen Wurzelgedanken? Denn mit der naiven, in den Zeitvorstellungen befangenen chronischen Beschränktheit des 8. Jahrh. eine Tragödie im 19. dichten; mit solchem mönchschronikalischen Brett vor dem Kopfe ein Stück Geschichte des 8. Jahrh. zu einer Tragödie im 19. umschreiben: Das gäbe einen umgekehrten Palimpsest: wo nämlich die Züge der alten Handschrift der Geschichte, die der neuen und jüngsten, mit Hülfe eines fälschenden, der Barbarei in die Hände arbeitenden Dichterpinsels bedeckt und zu völliger Unkenntlichkeit übertüncht hätten. Einer solchen verkehrten Mönchsarbeit wird ein Dichter wie Manzoni sich nicht unterziehen. Vielmehr haben wir uns von seinem, neben geschichtlicher Treue auch idealer Motive sich befleissigenden Bestreben eines eigenthümlichen Kunstgriffes zu versehen, vermöge dessen es ihm, so hoffen wir, gelungen, durch den Geschichtsgeist des 8. Jahrh. den universellen Geschichtsgedanken durchschimmern zu lassen, der jenen berichtigt und sühnt.

Auf dem von Diakonus Martin ihm verrathenen Nebenwege greift Karl die Longobarden an, die, von allen Seiten bedrängt und verrathen, den befestigten Pass, die Chiuse, räumen. Desi-

derius schliesst sich mit einem Theil der ihm Treugebliebenen in Pavia ein; Adelchi in Verona, wohin er die Gerberga und ihre zwei Söhne mitnimmt. Die Belagerung von Pavia durch Karl zog sich in die Länge. Er liess seine zweite Gemahlin, Ildegarda, mit der er sich, nach Verstossung seiner ersten Gemahlin, Ermengarda, Tochter des Desiderius, vermählt hatte, ins Lager kommen, und stattete mit ihr zusammen dem Papste Hadrian in Rom einen Besuch ab. Bei seiner Wiederkehr ins Lager vor Pavia öffneten ihm die Belagerten die Thore, die Treuesten der dem Longobardenkönige treugebliebenen Getreuen, die letzten seiner ‚Fideles', lieferten ihn dem durch Verrath siegreichen Frankenkönige aus. Karl liess ihn nach Frankreich schaffen, wo der Longobardenkönig im Kloster von Corbie starb. Als Karl, der den Titel: König der Longobarden, annahm, sich Verona näherte, ging ihm Gerberga mit ihren Söhnen entgegen, und gab sich in seine Gewalt. Adelchi verliess Verona, eilte nach Constantinopel, erhielt von dem griechischen Kaiser, Michael Copronymus, die erbetene Hülfe; landete nach mehreren Jahren an der apulischen Küste und blieb in einem Treffen gegen die Franken. Bis auf den Schluss, der eine Aenderung im Endschicksal des Adelchi gebot, hielt sich der Dichter, was die wesentlichen Thatsachen anbelangt, treu an die Geschichte.

Die Handlung seiner Tragödie eröffnet er mit einer Scene zwischen Desiderio, Adelchi und des Königs Schildträger, Vermondo, im Palaste zu Pavia.

Vermondo meldet: Die von Karl verstossene Ermengarda, König Desiderio's Tochter, sei auf longobardischem Gebiete angelangt: schildert den schmerzlich liebevollen Empfang und selbst die Theilnahme, die der verstossenen Königin die fränkischen Begleiter widmeten, die ihr auf König Karl's Befehl bis zur Grenze gefolgt waren. [1]) Der greise Longobardenkönig empfängt die Nachricht mit einem auf das Haupt des Kränkers niederschmetternden Fluche. Adelchi will der unglücklichen Schwester ent-

---

1) che vinti
Tutti i cuori ella avea, trattone un solo.
Denn alle Herzen, bis
Auf eines, hatte sie besiegt.

gegengehen und sie dem Vater in die Arme führen. König Desiderio heisst ihn bleiben und giebt dem Vermondo den Auftrag, die Königin unbemerkt in den Palast zu führen. Der Grundton der Tragödie scheint mit der ersten Scene angegeben; und kräftig fürwahr erklingt er und spannungsvoll im Fluche des alten brüllenden Löwen, in den nur Adelchi nicht ebenbürtig einfällt. Würdig des Grundtons fährt der alte König fort, entschlossen, die Schmach in Blut abzuwaschen.[1] Er selbst will Carlomano's, mit dessen Wittwe Gerberga zu ihm geflüchtete zwei Söhne nach Rom führen und sie als die rechtmässigen Erben der fränkischen Krone vom Papst Hadrian salben lassen; und will sie selbst in ihre Heimath mit Heeresmacht zurückführen und einsetzen in ihre angestammte Gewalt. Der alte Löwe hält sich auch in der zweiten Scene auf der Höhe des angestimmten Grundtons, seines Furcht und Spannung erweckenden Brüllens. Leider setzt auch der junge Königsleu Adelchi wieder seinen Dämpfer auf und brüllt, wie Zettel, der Nachtigall-löwe. Er rathet dem königlichen Vater, die dem Papste entrissenen Städte vor allem Anderen zurückzugeben, und, in Erwägung des bedenklichen Geistes im Heere und unter den longobardischen Grossen, von seinem Vorhaben abzustehen. Stärker schüttelt und furchtbarer der weisse Leu die Mähne: Weigere der Papst die Salbung, nun so mag der Krieg offen entbrennen. Dann fällt Rom auch in unsere Gewalt, und Hadrian mag zu seinen heiligen Studien zurückkehren und zu seinen Gebeten: ein Papst-König des Gebetbuchs; weltlicher Fürst der Messopfer; den Thron aber muss er uns räumen.[2] Das nenn' ich mir ein Mähnenschütteln! Nichts von Adelchi! ‚Desiderio' müsste nach diesem Eingangsbrüllen der Tragödientitel heissen; fort mit Adelchi! Ist das — fällt der greise Heldenkönig dem Sohne und Mitkönige, in die Flanke — das die Sprache des Titelhelden einer Tragödie? das die Rath-

---

1)
la macchia
Fia lavata col sangue.

2)
Roma fia nostra . . .
. . . ai santi studi
Adrian tornerà; se delle preci,
Signor del sacrificio, il soglio a noi
Sgombro darà.

schläge meines Sohnes? Jener stolze Adelchi, der als Flaumbart schon Städte zertrümmerte und unter die Franken wetterte mit der Eisenkeule, wo ist er? [1]) Gott sei es geklagt! Die Eisenkeule, sie hat sich in einen Heroldfriedensstab umgewandelt, und nur der Flaumbart ist unverändert geblieben, und hat sich nicht zu dem männlichen Barthaar auf den Zähnen entwickelt, die, anstatt zu knirschen, murmeln: „Räumen wir das päpstliche Gebiet; lasst uns Freundschaft halten mit Hadrian, der selbst es wünscht. —

— Sterben, sterben auf dem Thron,
Im Staube sterben eh, als solche Schmach
Erdulden! Dass nie wieder solcher Rath
Von deinen Lippen töne: ich, dein Vater,
Gebiet' es dir.“ [2])

Dein Vater — er sagt es, und wir müssen es dem alten Adler glauben, dass er — im Widerspruche mit der Strophe des römischen Dichters [3]), — der Vater dieser Friedenstaube ist. Ausserdem schwächt der Friedensheld Adelchi auch noch die Wirkung der nächsten Scene, wo seine Schwester, die verstossene unglückselige Ermengarda, vor ihren Vater tritt, besänftigend seine Rachegluth mit ihren Thränen:

---

1) Questi i consigli sono
Del mio figliuol? Quel mio superbo Adelchi
Dov' è, che imberbe ancora vide Spoleti
Rovinoso venir — — — —
— — — e nella strage
Spensierato tuffarsi, e su la turba
Dei combattenti sfolgorar . . .

2) Adelchi. . . . Sgombriam le terre dei Romani. Amici
Siam d'Adriano: ei lo desia.
Desid. Perire,
Perir sul trono, o nella polve, in pria
Che tanta onta soffrir. Questo consiglio
Più dalle labra non ti sfugga: il padre
Te lo comanda.

3) — — — nec imbellem feroces
Progenerant aquilae columbam. Hor. Od. IV, 4, 30 f.
Kein wilder Adler
Zeugete friedlich gesinnte Tauben.

O Vater,
Nicht Rache heischt mein Schmerz. Vergessen seyn,
Danach verlang' ich nur, und dies gewährt
Ja gerne dem Unglücklichen die Welt.
Genug des Hasses! Mit mir endige
Mein Unheil.[1])

Solches Seufzen nach Vergessen, Frieden und Versöhnung, sich hervorringend aus einem gebrochenen Frauenherzen, ausgepresst von der grössten Schmach, die einer Königstochter, einer tugendreich liebevollen, unschuldig verstossenen Gattin-Königin widerfahren kann — solches entsetzensvolle Aechzen nach Frieden, das wirkt ergreifend, erschütternd, und könnte auch tragisch wirken, wenn Ermengarda als Leidensheldin die Geschicke ihres Hauses und des Longobardenreiches bis zu Ende begleiten und in ihrem Schicksal abspiegeln würde. Zu ihrem grössten Jammer gehört aber leider, dass sie in der Tragödie wie der Seufzerhauch einer Windharfe verhallt; dass sie ausser aller Verbindung mit der Handlung, mit der Katastrophe ihres Königsgeschlechtes, ihre beiden Scenen hinweint, an sich die poetisch schmelzendsten der ital. Bühne, die weiblich seelenvollsten Hinsterbescenen einer dem Vorbilde St. Catharina's von Aragon nachlebenden und nachsterbenden Ehemärtyrin und heiligen Dulderin. Ermengarda's Zusammenhangslosigkeit mit der Haupthandlung ist Schuld, wenn sie aufzutreten und zu verschwinden scheint, wie in einem musikalisch-declamatorischen Pot-pourri, ihre Scene mit virtuoser Meisterschaft im Costüme abspielend, im Costüme der Catharina von Aragon. Das schlimmste Fallen aus der Rolle ist nicht so schlimm, als das einer Rolle, die aus der tragischen Handlung fällt. Ein Fall, der bei Ermengarda eintritt, die sich aus der Tragödie in ein Kloster zurückzieht, um daselbst, in gänzlicher Abgeschiedenheit von den Vorgängen und der Handlung des Stückes, am gebrochenen Herzen welt- und tragödienentfremdet zu sterben. Unter den poetisch-

---

1) Erm. O padre
Tanto non chiede il mio dolor; l'oblio
Sol bramo; e il mondo volontier l'accorda
Agl' infelici: oh! basta; in me finisca
La mia sventura.

idealen Figuren Manzoni's ist diese Ermengarda der glänzendste Beleg für sein misslungenes Bestreben, den geschichtlichen Realismus mit idealen Momenten tragisch zu verschmelzen; wie sein Adelchi sich als die traurigste Beispielsfigur zu diesem Unvermögen von Anfang herein ankündigt, und im Verlauf der Tragödie seine Heldenmission und seine Berechtigung zum Titelhelden einzig und allein in dieser Beweisdurchführung durch das ganze Stück darthut.

Adelchi's Schildträger Aufrido meldet die Ankunft eines Abgesandten von Carlo. Desiderio und Adelchi empfangen den Boten Albino in Gegenwart der longobardischen Getreuen und Vasallen. Albino fordert den Longobardenkönig im Namen seines Herrn auf, das Gebiet des Papstes zu räumen. König Desiderio lässt seinen Fidelen die Antwort geben; sie lautet: Krieg! Der König weist ihnen ihre Stellung in den Engpässen von Chiuse an.[1] Selbst Adelchi räuspert sich und ruft den fränkischen Boten kriegslustige Bestellungen an König Carlo nach. Der Schluss des ersten Actes zeigt noch, was König Desiderio für Getreue an seinen Fedeli hat. Seine Herzoge versammeln sich in ihrem Verschwörungslocal, einer Art Kneipe des Verschwörungswirthes Svarto. Die Zusammenkunft leitet Svarto mit einem Monolog ein, der einen Ehrgeiz, eine die Verräther verrathende Heimtücke, eine Strebsucht nach Macht und Würden, ja nach einer dem Range seiner herzoglichen Verschwörungskunden ebenbürtigen Standeshoheit entwickelt, dass man in ihm ein Heldenvorbild mindestens zu den späteren Kriegsobersten und Abenteurern erwarten sollte, welche ähnlich aus dem Dung eines Bauernhofes zu Markgrafen, Herzögen, Gründern von kleinstaatlichen Dynastien und Zerstücklern Italiens sich emporschwangen. Der Verfolg wird zeigen, dass Svarto's Dunghaufen nur der Berg ist, der eine Maus gebiert. Desiderio's Getreue beschliessen, ins fränkische Lager überzugehen und ihren König an Carlo zu verrathen. Ihr Bote soll der Dunghäusler Svarto seyn, und mit dem Frankenkönig unterhandeln.

Den zweiten im fränkischen Lager spielenden Act leitet die

---

1) La posta
È alle chiuse dell' alpi.

vom päpstlichen Legaten Pietro versuchte Anfeuerung Karl's zum beharrlichen Vordringen ein. Der Glaube versetzt Berge, aber keine besetzten Gebirgsfelsen und Pässe, die es an Widerstandskraft selbst mit dem Felsen Petri aufnehmen. Glücklicherweise kommt dem Legaten der Verrath des Diakonus Martino zu Hülfe, der dem Frankenkönig den Seitenpfad zur Ueberrumpelung der Veste Chiuse zeigt. Da aber diese Weisung zum Füllen des Actes nicht ausreicht, lässt sich König Karl von dem Diakonus, den schon die Wortbedeutung seines Kirchenamtes zum „Wegweiser" beruft, einen vier Seiten langen Bericht über dessen Reiseabenteuer durch Engpässe, über Abstürze, Gletscher und Eisthäler hinweg abstatten, voll malerisch ausgezeichneter Schilderungen, und wunderschöner Motive für Maler von wilden Gebirgslandschaften, die aber hier eben nur als Lückenbüsser dienen, jenen werthvollen Bildern vergleichbar, welche Kunstreisende zuweilen so glücklich sind in Bauerhäusern als Füllungen von Mauerlöchern, zerbrochenen Stallfenstern u. dergl. zu entdecken. Hocherfreut über den nachgewiesenen Seitenpfad, und das treffliche Actfüllsel, die Schilderungen der Reiseeindrücke des Diakonus Martino, verspricht ihm König Carlo ein Häuflein Reisige zu Morgen, dem er als Führer auf jenen Schleichwegen dienen soll [1], und verhilft dem Act zu vollständigem Abschluss mittelst eines langen Monologs, der sich die grösste Mühe giebt, die Verstossung der Königin Ermengarda mit der Verwerfung ihres Hauses vor Gottes Antlitz zu rechtfertigen [2], als ob sie Gott verstossen hätte, und nicht König Carlo; als ob Gott in der Wirthsstube des Svarto die Verschwörung gezettelt hätte, und nicht König Desiderio's Getreue. In der weitläufig ausgesponnenen Reiseschilderung des Diakonus allein dürfte der Monolog den Finger Gottes erkennen, da eine Füllung des zweiten Actes auf natürlichem Wege nicht abzusehen war. Mit einer Prachtrede, die seinen Kriegsobersten und den im Lager versammelten Bischöfen, die Siegesgewissheit und die Herrlichkeit seines Einzuges in Rom und die glücklichen Folgen sei-

---

1) sull' alba,
Ad un eletta di guerrier tu scorta
Per quella via sarai.

2) Dio riprovata ha la sua casa; ed io
Starle unito dovea?

ner Herrschaft über Italien ausmalt, drückt König Karl sein Siegel auf den Actschluss, das bekanntlich der Knopf seines Schwertes war.

Im dritten Act geht ein Theil von König Karl's Prachtrede in Erfüllung. Wovon aber Adelchi noch keine Ahnung hat, der vor seinem Zelte im Longobardenlager, seinem Schildknappen, dem Reisigen Aufrido, sein schmerzlichstes Bedauern darüber ausspricht, dass er dem zum Abzug genöthigten Franken, dem feindseligen Kränker seines Hauses, dem treubrüchigen Verstosser seiner Schwester, Ermengarda, nicht sein Schlachtross entgegenwerfen, ihn im Zweikampfe besiegen und auf der erbeuteten Rüstung nicht ausruhen könne.[1]) Solchem Bedauern von Seiten ihres Helden kann die Tragödie nur das noch schmerzlichere Bedauern von ihrer Seite entgegensetzen, dass der Dichter eine taktische Disposition getroffen, die des Helden Kampfesmuth lahmlegt. Wie muss die Tragödie nicht erst vor dem Stossseufzer zurückprallen, womit ihr Held den kriegerischen Frohmuth seines braven Schildträgers niederschlägt:

Der Ruhm? Mein Schicksal
Ist, ihn erstreben und zu sterben, eh'
Ich ihn gekostet.[2])

Dieses Erstreben und Kämpfen um Ruhm müsste man doch wenigstens in ruhmswürdigen Kriegsthaten sehen, um es zu glauben; nicht blos versichern hören — jammert die Tragödie. Adelchi lässt sich aber darum nicht stören in seinem Heldenjammer über das Heldenloos, das ihm beschieden; ihm, der zu etwas Besserem geboren; dass er, nach Abzug des Franken, als Anführer einer Räuber- und Mordbrennerschaar, ins päpstliche Gebiet werde einbrechen müssen!

---

1) Ei parte il vile
Offensor d'Ermengarda, ei che giurava
Di spegner la mia casa; ed io non posso
Spingerli adosso il mio destrier, tenerlo,
Dibattermi con esso, e riposarmi
Sull' armi sue!

2) La gloria? Il mio
Destino è d'agognarla, e di morire
Senza averla gustata.

Mir frisst's das Herz ab, das zu grossen Dingen
Und edlen mich beruft, dieweil
Das Schicksal zu verruchten mich verdammt,
Und über Pfade, die ich nicht gewählt,
Seh' ich mich hingeschleift.[1])

Hat Hektor etwa die Pfade sich gewählt, über die er wirklich von Achilles dreimal um Patroklos' Grab geschleift worden, und siebenmal um die Mauern Troja's, und hat nicht Hektor, mit diesem möglichen Schicksal vor Augen, sich solche ruhmvolle Schmach durch einen zehnjährigen Kampf um Leben und Tod erstritten? Ein auf Marterpfaden von Siegesübermuth, als Kämpfer für sein Vaterland, geschleifter Hektor, er überstrahlt an Ruhm und Erhabenheit des Geschickes seinen, nur als Freundesrächer so dämonischwild ihn zerfleischenden Sieger — wie erbärmlich muss, neben solchem glorreichen Geschleiftwerden, ein Streiter für sein Vaterland erscheinen, der d i e s e Bestimmung schon als den schimpflichen Staub betrachtet, durch den er von seinem Schicksal geschleift werde, das so tief unter ihm, dem so hoch über seine Zeit Erhabenen! Wie über allen Ausdruck kläglich der Vorkämpfer seines Volkes, der Streiter für sein Vaterland, wie unter aller Tragödienwürde jämmerlich erscheinen, der sein Heldenthum darin zu bekunden, dadurch über seine Zeit sich zu erheben glaubt, wenn er blasirtverächtlich sein Geschick bejammert: den Ansprüchen seiner Zeit genug zu thun, und ihrem Heldenthumsbegriffe gemäss siegen oder sterben zu müssen! Und wie lächerlich, wie über alle Selbstparodie lächerlich, ist ein tragischer Held, der sich auf die Zehen stellt, um mit der gerümpften Nasenspitze hinwegzusehen über seine Zeit, die ihn anstinkt, weil i h m ein Klümpchen Unflath von Selbstüberhebung an der Nasenspitze klebt. Ob solchem unerhörten Idealitätsbestreben, solchem haarsträubenden Dichter-

---

1) Oh! mi parea,
Pur mi parea che ad altro io fossi nato,
Che ad esser capo di ladron . . .
— — — — — —
Il mio cor m' ange, Aufrido; ei mi comanda
Alte e nobili cose; e la fortuna
Mi condamna ad inique; e strascinato
Vo per la via ch' io non mi scelsi . . . .

Kunstgriff seine Helden zu idealisiren, und sein eigenes, nicht blos den Geist der Zeitepoche fälschendes, nein, an sich falsches Heldenideal in das Bewusstsein des tragischen Helden hineinzutragen, über diesen allerverkehrtesten Idealisirungsversuch eines so rein, edel und kunsteifrig gestaltenden Dichters würde seine Tragödie die Hände wehklagend ringen, wenn es der Dichter nicht selber thäte: „Der Charakter einer Person jedoch" — sagt er am Schlusse seiner „historischen Notizen — „wie derselbe in dieser Tragödie dargestellt ist, ermangelt durchaus der geschichtlichen Grundlage: die Absichten des Adelchi, seine Urtheile über die Begebenheiten, seine Neigungen, sein ganzer Charakter mit einem Wort ist von grundaus erfunden und unter die historischen Charaktere hineingeschoben, in so unglücklicher Weise, dass der Missgriff von dem schwierigsten und übelwollendsten Leser nicht lebhafter empfunden werden könnte als vom Verfasser selbst." [1]) Dieses offene, redliche Geständniss ehrt den Dichter; kann aber die Kritik um so weniger entwaffnen, als uns aus dem Bekenntnisse vollends die weite Kluft entgegenstarrt, die sich zwischen Selbsteinsicht und poetischem Unvermögen, das sogar an der nachbessernden Hand verzweifelt, unausfüllbar hinstreckt. Die Kritik darf, auf die Gefahr hin, den „schwierigsten und übelwollendsten" Lesern beigezählt zu werden, sie darf auch desshalb nicht die Wucht ihres Schwertes mässigen, weil Adelchi's Selbstüberhebung über seine Zeit und deren Forderung eines thatenbegeisterten Einstehens für das Vaterland mit der Schwäche des Vaterlandsgefühls beim Dichter und seiner Sympathien für die Tagesgeschicke seines Volkes zusammenhängt. Der am „Carmagnola" gerügte Grundmangel eines vaterländischen Pathos, dieser Seele aller Poesie, er wird sich auch am Adelchi, und im weiteren Verfolge noch deutlicher, offenbaren.

Jenes kritische Besserwissen als Können des Dichters bricht auch aus König Desiderio's an Adelchi in der nächsten

1) Il carattere però d'un personaggio, quale è presentato in questa tragedia, manca affatto di fundamenti storici: i disegni di Adelchi, i suoi giudizj sugli eventi, le sue inclinazioni, tutto il carattere in somma è inventato di pianta, e intruso fra i caratteri storici, ma con infelicità, che dal più difficile e dal più malevole lettore non sarà certo cosi vivamente sentita come lo è dall' autore.

Scene gerichtetem Schmerzesausrufe hervor. Der alte König, der einzige, den ein heroischer Funke durchglüht, und der in dieser Einöde an dramatischer Bewegung umherschweift wie der Löwe in der Wüste, — er begrüsst den Sohn in seiner Siegesfreude, wegen des Abzuges der Franken, imvoraus als den Eroberer Roms. Adelchi nimmt den Gruss mit unterwürfigem Sohnesgehorsam hin, bereit den Befehlen seines Vaters, wenn auch wider besseres Wissen [1]), zu folgen.

Ruhm und Plage
Du meines Greisenalters! In der Schlacht
Des Vaters Arm, im Rath mein Hemmniss; soll das
So fortgeh'n? Muss ich stets dich mit Gewalt
Zum Siege schleppen? [2])

grollt der Alte in bitterem Unmuth. Wie erst würde er grollen, wenn er den Sohn darüber hätte ächzen hören, dass er auf Wegen hingeschleift werde, die er nicht gewählt; auf Wegen, die nicht die seinigen; auf Siegespfaden nämlich, die mit seinem Heldenideal nicht übereinstimmen!

Mit dem Entsetzensruf: „Die Franken! die Franken!" stürzt ein Schildknappe herbei. Der Truppenführer Baudo bestätigt den Königen die Schreckenspost, und setzt dem Titelhelden, Adelchi, das Messer an die Kehle, das dieser nothgedrungen als Kriegswaffe ergreift und, mit dem an die fliehenden Longobarden gerichteten Aufruf: „Folget dem Adelchi!" in den Kampf stürzt, nachdem er seinem Vater die Vertheidigung der Chiuse empfohlen. Vergebens hält der alte König einzelne in voller Flucht dahinrennende Longobarden auf. Das Geschrei: „Flieht! flieht!" überflügelt ihn und — o des Tragödienpechs und Unsterns! — reisst ihn mit in die Flucht. Wenn er doch wenigstens mitfortgerissen schiene! Nein, als resignirter Achselzucker

---

1) Desid. Obbediresti
Biasmando?
Adelchi. Obbedirei.

2) Gloria e tormento
Della canizie mia, braccio del padre
Nella battaglia, e nei consigli inciampo:
Sempre così? sempre fia d'uopo a forza
Traggerti alla vittoria?

trabt die Majestät des letzten Longobardenkönigs den Flüchtigen nach:

Nun denn, so lauft fürbass, ich laufe mit,
So geht es dem, der Hasen commandirt.[1])
(schliesst sich den Fliehenden an.)

Ein anderes merkwürdiges Schauspiel enthüllt sich uns in König Karl's Lager. Graf Roland (Rutlando) kehrt von der Verfolgung zurück, und erklärt vor König und Paladinen, für solches Fluchtgesindel sey sein Schwert zu gut.[2]) Hätte er gewusst, mit welchem Lumpenpack er sich hier herumschlagen würde, keinen Schritt hätte er aus Frankenland gethan.[3]) Nun tritt Svarto ins Lager an der Spitze seiner Verschwörungskundschaft. Einer derselben, Herzog Idelchi, kniet vor König Karl nieder, seine beiden Hände, als Zeichen der Huldigung, in die des Königs legend. Dieses Schauspiel, unmittelbar nachdem der alte Longobardenkönig mit seinen fliehenden Soldaten gemeinschaftliche Sache gemacht, und sich als ihr treuer König mit in die Flucht geworfen! Da freilich muss der Verrath, der Verrath an einem solchen König, geboten erscheinen. Konnte das der Dichter wollen? Unmöglich! Dennoch lässt er König Karl den Svarto als Grafen von Susa begrüssen.[4]) Wofür? Dass er den Verrath als Unterhändler betrieben. Allein auch das müssen wir hinzudenken, da wir von der Unterhandlung nichts zu sehen und zu hören bekommen. Der Kneipwirth Svarto plötzlich ein Conte di Susa — wofür? Für das blosse Ueberlaufen und Werben von Ueberläufern. In einem Augenblick, wo der Verrath so tief unter dem Preise steht und für ein Spottgeld zu haben! Welches Licht wirft das auf den grossen Karl, und sein Heldenthum!

---

1) Ebben, correte; anch' io con voi
Fuggo: è destin di chi commanda ai tristi.
(s'avvia coi fuggitivi.)

2) gregge atterrito e sperso
Io non l'inseguo.

3) No: s'io sapea
A qual nemico si venía, per certo
Mosso di Francia non sarei.

4) Svarto
Conte di Susa!

Welches Licht auf die Tragödie! Vollends wenn König Karl die höchste Belohnung demjenigen verspricht, der ihm die anderen weiland Könige, deren Geschlecht von Gott verworfen, ausliefert. [1])

Einigermassen wetzt Adelchi's verwundet hereingebrachter Schildträger, Aufrido, die Scharte der Herrscherschmach seiner Könige aus, für die er sich hat zusammenhauen lassen, bevor er sich ergeben. Schwärzt aber leider noch tiefer den Flecken in Caroli Magni Heldengrösse, der den heroischen, verblutenden Knappen darüber zur Rede stellt, dass er ein so würdiges Leben an eine so unwürdige Sache verschwendet und ob er nicht wisse, dass sein Leben ihm, dem Ausrotter des von Gott verworfenen Königsgeschlechtes, eigne. [2]) Die abstossendste unter allen Figuren in dieser Tragödie, nächst Svarto, ist Karl der Grosse. Was bezweckte der Dichter mit der Verzerrung dieses historischen Riesen? Dem das ganze Mittelalter entsprossen, wie aus dem Fleische des skandinavischen Urriesen Ymir die Erde erwuchs, aus den Gebeinen Felsen, aus dem Schädel der Himmel, aus dem Blute Meere und Ströme entstanden. Manzoni's Carolo Magno erinnert mehr an einen jener Zwerge, die, nach der Edda, aus den Würmern in des Riesen Ymir Leichnam hervorgingen. Ein italienischer Kritiker meint, Manzoni's Zerrbild von Karl dem Grossen sollte das wohlgetroffene Portrait Napoleon's I. sein. Als solches könnte man es gelten lassen, wenn eine derartige Absicht mit den dramatisch-historischen Kunstprincipien unseres Dichters im Einklang stände; und wenn überhaupt eine solche Entwürdigung einer gewaltigen durch Sagen und Geschichte von bleibendem Ruhmesglanz umleuchteten Persönlichkeit, wie Karl der Grosse, sich mit der Hoheit einer historischen Tragödie vertrüge.

König Desiderio im Fluchtgewühl unter seinen ihm in der Flucht mindestens treugebliebenen Longobarden — o kläg-

---

1) . . . una famiglia
Riprovata dal ciel . . . .
. . . Chi a me dinanzi
Tragga i due che fur regi, un premio aspetti
Pari all' opra.

2) O guerrier, perchè gittavi
Una vita si degna? e non sapevi
Che nostra divenía.

licher Anblick! o jammerwürdige achte Scene! — der alte Königslöwe der ersten dritthalb Acte, wie finden wir ihn am Schlusse des dritten? Als Fluchtleithammel einer Heerde Schaafe; nicht Flüche brüllend — blökend, ach, einen vom Zorne gebrochenen Fluch gegen Alboino, jenen Alboino, der mit seinen Longobarden zuerst den Fuss auf Italiens Boden setzte:

> Verflucht der Tag, an welchem Alboin
> Vom Berg hernieder schweifen liess den Blick,
> Ausrufend: „Dieses Land ist mein!" [1])

Unverhoffterweise ist, wie in Gozzi's „König Hirsch", die Seele des alten Königs in den Körper des jungen gefahren, wofür die achte Scene der neunten nicht genug danken kann. Adelchi führt dem Vater eine Schaar durch ihn kampfbegeisterter Longobarden zu, die mit enthusiastischem Geschrei für ihn zu sterben sich bereit erklären. Wenn nur Adelchi sich anderer Worte hätte befleissigen wollen!

> So giebt es
> Noch Longobarden! Nun, so lasst uns gen
> Pavia laufen: Flieh'n wir, bringen wir
> Vor Allem unser Leben erst in Sicherheit,
> Um, kommt die Zeit, es theuer zu verkaufen.[2])

Der König, sein Vater, soll sich in dem starkbefestigten Pavia einschliessen. Er selbst, Adelchi, will sich nach Verona werfen. „Das Schwert des neuermannten Kriegers ist auf den Tod gestählt." [3]) Ein Heldenwort, dem zuliebe wir über jene Ansprache ein Auge zudrücken. Noch einen schmerzlichen Nachruf an seinen tapfern Knappen, seinen Waffenbruder, der „für ihn starb" [4])

---

1) Maladetto quel dì che sopra il monte
Alboino salì, che in giù rivolse
Lo sgardo, e disse: questa terra è mia.

2) V'ha dunque
Dei Longobardi ancora! — Ebben; corriamo
Sopra Pavia; fuggiam, salveam per ora
La nostra vita, ma per farla in tempo
Caro costar . . .

3) Il brando del guerrier pentito
E ritemprato a morte.

4) O mio fratel, tu
Morto per me.

— und Coro, ein Chor von Greisen, lässt seine die Zeiten überschwebende Stimme vom Standpunkt des Dichters aus vernehmen. Was singen die Greise? Die alte Weise: Das Pferd Italien habe blos den Sattel gewechselt, wo nicht gar zwei Sättel aufgeschnallt erhalten.[1])

Dem vierten Act ist das beste Theil zugefallen: Der poetisch-schöne von Palmenfächeln durchwehte Heiligentod der verstossenen Ermengarda im Garten des S. Salvator-Klosters zu Brescia. Aller irdischen Wünsche und Schmerzen erledigt, spricht die Dulderin vor ihrer Schwester, Ansberga, der Aebtissin des Klosters, die Hoffnung aus: ihr Gemahl, König Karl, werde ihren Leichnam zurückfordern, um ihn in der Königsgruft zu bestatten, als Zeichen seiner Reue.[2]) Die Unglückselige sollte aber noch das Martyrium auch dieser letzten getäuschten Hoffnung erdulden. Sie sollte aus dem Munde ihrer Schwester, der Aebtissin Ansberga, noch die Kunde von Karls Vermählung mit Ildegarde vernehmen. Bei dieser Nachricht verfinstert sich die verklärte Seele noch einmal. Durch das Palmenfächeln himmlischer Entsagung rauscht noch einmal der Fledermausflügel weiblicher Eifersucht. Das auf's tiefste gekränkte Weib gewinnt im letzten Augenblicke die Oberhand über die heilige, von allem Irdischen losgelöste Dulderin. Ihr schwinden die Sinne vor Schmerz und bitterem Leid, und die schon auf Engelwolken Entschwebende sinkt zurück in irdische Ohnmacht, um — ach der entseligten Märtyrerverzückung! — um in Delirien zu erwachen; um irre zu reden im Eifersuchtswahnwitz. Ungemein wirksames Incidenz inbezug auf dramatische Abwechselung, Umschlag und Ueber-

---

1) Il forte si mesce col vinto nemico;
Col novo signore rimase l'antico;
L'un popolo e l'altro sul collo si sta.
Dividono i servi, dividon gli armenti,
Si posano insieme sui campi cruenti
D'un volgo disperso che nome non ha.

2) E, se all' annunzio di mia morte, un novo
Pensier di pentimento e di pietade
Assalisse quel cor? Se per ammenda
Tarda, ma dolce ancor, la fredda spoglia
Ei richiedesse come sua, dovuta
Alla tomba real?

sprünge der Affecte. Aber auch inbezug der Verklärungstimmung? der Situation, und der von ihr gebotenen Verhimmlischung des Schmerzes? Mit Rücksicht darauf müssen wir den bühnenwirksamen Affectwechsel als eine Trübung der schönen Scene, wenn nicht als eine Entweihung solcher Todesseligkeit, solcher versöhnungsheiligen Euthanasie verdammen, und mit Wehmuth diese Abweichung von dem grossen Vorbilde der entsprechenden Abschiedsscene der Königin Katharina in Shakspeare's Heinrich VIII.[1]) als eine traurige Verirrung beklagen.

Ermengarda fällt wiederholt aus Delirien in Starrkrampf[2]), und aus Ohnmachten in Delirien[3]); so dass die geängstigte Aebtissin sie von Klosterschwestern forttragen lassen muss, während ein Coro von Jungfrauen in wunderschönen Strophen ihr ein seliges Ende wünscht.[4]) Uns will bedünken, dass die Melodik dieser Strophen, in Ermengarda's Todesverklärung ergossen, in ein tragisch süsseres Seelenschwanenlied ausgeklungen wäre. Die Krampfverzerrung des vom Dämon besessenen Knaben auf Rafael's Transfigurationsbild hat Manzoni in die Verklärung selbst verlegt.

Die Schlussscene des IV. Actes bringt uns bei nächtlicher Stunde ins Innere eines Wallthurms auf den Mauern von Pavia, wo Herzog Gontigi, einer von König Desiderio's letzten Getreuen, durch Svarto zum Abfall erkauft wird mit einem von König Karl ausgestellten Diplom, das den Abtrünnigen zum Grafen von Pavia ernennt[5]), wofür Gontigi schon am nächsten Morgen dem Könige Karl Pavia zu übergeben sich verpflichtet[6]); nur möchte Karl nicht darauf bestehen, dass er, Gontigi, ihm den alten König ausliefere. Die Ceremonie wird ihm der grosse Frankenkönig gern erlassen, da er mit Pavia ja ohnehin den alten Exkönig in Kauf bekommt. Der gewissenhafte Gontigi, der,

---

1) Act IV. sc. 2. — 2) ricade in letargo. — 3) riavendosi.

4) Sgombra, o gentil, dall' ansia
Mente i terrestri ardori,
Leva all' Eterno un candido
Pensier d'offerta, e muori . . .

5) Il Conte,
Prendi (gli porge un diploma), sei di Pavia.

6) Gunt. Pavia gli è d'uopo; ed ei l'avrà; domani
Non più tarda l'avrà.

vor Svarto's Erscheinen im Wartthurm, in einem zwei Seiten langen Monolog von Gewissenskrämpfen befallen und hin und her gezerrt wird, so arg wie jener Knabe auf Rafael's Transfiguration vom Krampfteufel, — der redliche Gontigi verkauft wohl den Pelz des Bären an König Karl; was aber den Bären selbst betrifft, der im Pelze steckt, so wäscht der Getreue seine Hände in Unschuld. Conte Svarto ist von Gontigi, Conte di Pavia, den er nicht blos als seinen Titelbruder in Juda, ans Herz, sondern als Seelenbruder ins Herz schliesst, so bezaubert, dass er mit ihm ein unzertrennliches Freundschaftsbündniss knüpft auf Tod und Leben.[1]) Rührend schöne Herzensverbrüderung, so dass Manzoni's grosser Karl mit Thränen in den Augen rufen muss:

Ich sey, gewährt mir die Bitte,
In eurem Bunde der Dritte.

Der fünfte Act weicht, berichtetermassen, in Bezug auf Adelchi's Katastrophe, von der Geschichte ab. Nebenher gesagt, ein Beispiel mehr, wie der geschichtliche Stoff, der das Drama, oder dieses jenen, als Schildträger und Vasall bloss begleitet, zuletzt, wenn Noth an Mann kommt, seinen Lehnsherrn, wie König Desiderio's Getreue, im Stiche lässt und preisgiebt. Das historische Factum, das der Dichter beim Sinnen und Planen über seine dramatische Geschichtsfabel als Krücke brauchte, er wirft es, wie der Gliederlahme auf das wunderwirkende Geheiss des Apostels die Krücke, — so wirft er, Apostel, Wunderthäter und Krückengänger in Einer Person, die historische Krücke weit von sich fort, und geht seinen tragischen Stiefel, stramm und fest in den Knöcheln, von Anfang bis Ende, bei keinem Schritte erinnernd an die Krücke. Oder — um ein dichterwürdigeres Gleichniss zu brauchen — er schüttelt das historisch Stoffliche ab, wie der Adler, der ein Gebirgsseebad genommen, die Tropfen von den Fittigen schlägt, um seinen Sonnenflug, erfrischt und gestärkt, nicht triefend und durchnässt, anzutreten. Diesen Sonnenflug aber nehmen, das muss der dramatische Dichter: den Adlerflug zur Sonne, der aus seinem Stücke emporflammenden historischen Idee.

---

1) Stringiamo un patto, adambo
Patto di vita.

Im fünften Act geschieht die Uebergabe von Verona, eine unvermeidliche Folge des Falles von Brescia und Pavia. Nicht aber so platterdings. Der Uebergabe muss erst ein eben so langer als trefflich gearbeiteter Monolog voraufgehen, in welchem Adelchi einen heldenhaften Ringkampf mit der Wechselwahl zwischen Selbstmord und Flucht nach Byzanz besteht, und sich zuletzt, aus Gottesfurcht, für die Flucht entscheidet:

— Muth gefasst,
Adelchi! sey ein Mann! Was suchst du? Aller
Mühseligkeiten Ende. Siehst du nicht,
Dass dies in deiner Macht nicht steht? Dir bietet
Der griechsche Kaiser ein Asyl an. Ja,
Gott bietet dir's durch seinen Mund. Nimm's an
Getrost und dankbar; 's ist der einzge kluge
Entschluss, der einzige, der deiner würdig,
Bewahr' dem Vater seine Hoffnung. Gönn' ihm
Den Trost doch deiner Wiederkehr als Sieger
Und Brecher seiner Fesseln, ungefärbt
Von blind verzweiflungsvoll vergossnem Blut.[1])

Klug ist der Entschluss zweifelsohne — fasst aber ein tragischer Held, dicht vor der Katastrophe, kluge Entschlüsse? Mit dem klugen Entschluss schickt denn auch Adelchi seinen Knappen Tendi an seinen gefangenen Vater in des Siegers Zelt nebst der Grussbestellung:

Dass ich geflohen, aber ihm zum Besten;
Dass ich nur leb', um einst ihn zu befreien.
Er möge nicht verzweifeln . . .
Dem Herzog von Verona sag: dass er
Nicht ferner meiner Kriegsbefehle harre.

Mit anderen Worten: Giselberto, Herzog von Verona, mag die

---

1) L'animo tuo ripiglia,
Adelchi; uom sii, che cerchi? in questo istante
D'ogni travaglio il fin tu vuoi: non vedi
Che in tuo poter non è? — T'offre un asilo
Il greco imperador, sì; per sua bocca
Te l'offre Iddio; grato l'accetta: il solo
Saggio partito, il solo degno è questo.
Conserva al padre la sua speme; ei possa
Reduce almeno e vincitor sognarti
Infrangitor de' ceppi suoi, non tinto
Del sangue sparso disperando. —

Stadt übergeben, wenn er Lust hat. Dem alten gefangenen Longobardenkönig erklärt Karl der Grosse in seinem Zelte rundweg:

Was dich betrübt gereichet mir zur Freude;
Noch kann ich ein Geschick beklagen, das ich
Nicht ändern will.[1])

Auf den Knieen fleht der bejammernswürdige, nun durch sein Unglück ehrfurchtgebietende Greis, auf den Knieen, dass der siegreiche Frankenkönig seinem Sohne freien Abzug, ein Asyl im fremden Lande gewähre[2]) — Rauh und hart stösst Karl das Ansinnen zurück, felsenherzig gegen Thränen, wie Priamus vor Achills Gorgonenblicken weinte, und ihnen heisse Mitleidstropfen entriss. Manzoni's herzloser Wütherich, der rachsüchtige Barbar, schleudert den im Staube vor ihm liegenden Königgreis die Jammertropfen gleichsam ins Gesicht zurück, sich rächend für den Schutz, den der Longobardenkönig der Wittwe seines Bruders Carlomann und dessen Söhnen gewährt, und sich labend an der peinvollen Schmach des letzten zum Bettler beraubten Longobardenherrschers, den er durch List und Verrath niederwarf, und auf dessen mit Füssen getretenes Haupt er die unbarmherzigsten Schmähungen speit.

Nun pflück' die Frucht, die du gepflanzt, und schweig![3])

schnaubt ihn zuletzt noch Manzoni's grosser Frankenkönig an, barbarischer, als Attila oder irgend ein tartarischer Menschenschlächter. Der fränkische Graf Arvino bringt die Nachricht von Verona's Uebergabe und Adelchi's tödtlicher Verwundung; eine Concession an die Katastrophe offenbar, im Widerspruch mit Adelchi's Monolog und seinem Vorsatz, „unblutig" nach Byzanz zu fliehen, und zurückzukehren.[4]) Carlo befiehlt den verwundeten Adelchi in sein Zelt zu bringen, und lässt, grossmuthsschandenhalber, Vater und Sohn allein, nach einer Scene, worin

1) Cio che t'accora, è gioia
Per me; nè lamentar posso un destino,
Ch' io non voglio mutar.

2) a stranio suol consenti
Che il figlio mio . . .

3) Cogli ora il fior che hai coltivato, e taci.

4) non tinto
Del sangue sparso disperando.

der auf den Tod verwundete Sohn den Wahnbegriff eines über sein Zeitalter sich erhaben dünkenden und mit ihm zerfallenen Heldenthums mit seinen letzten, widerwillig vergossenen Blutstropfen besiegelt:

— Gewalt, wildgrausame,
Beherrscht die Welt und Recht will sie genannt seyn.
Die blut'ge Hand der Ahnen streute aus
Des Unrechts Saamen, den mit Blut die Väter,
Ihn pflegend, tränkten, und nun trägt die Erde
Auch keine andre Frucht.[1])

Der kurzen Schlussscene darf man nachrühmen, dass sie die ihr ebenbürtige Tragödie tragisch-schmerzlich vermissen lässt.

Desid. Ach mein Geliebter!
Adelchi. Das Licht, o Vater, schwindet diesen Augen.
Desid. Adelchi, nein, verlass mich nicht!
Adelchi. O König
Der Könige, von einem deiner Treuen
Verrathen, von den Anderen verlassen,
Lass eingehn mich in deinen Frieden; nimm
Die müde Seele auf.
Desid. Er hört dich, Gott, er stirbt! und ich . . .
Verbleib in Knechtschaft, um dich zu beweinen.[2])

Eine gestürzte Dynastie, ein in den Staub gebrochenes Königshaus, ein vertilgtes Herrschergeschlecht, lässt immerhin ein aus

1) Una feroce
Forza il mondo possiede, e fa nomarsi
Dritto: la man degli avi insanguinata
Seminò l'ingiustizia; i padri l'hanno
Coltivata col sangue; e omai la terra
Altra messe non dà.

2) Des. Ahi, mio diletto!
Adel. O padre,
Fugge la luce da quest' occhi.
Des. Adelchi,
No, non lasciarmi!
Adel. O Re dei re, tradito
Da un tuo Fedel, dagli altri abbandonato,
Vengo alla pace tua, l'anima stanca
Accogli.
Des. Ei t'ode: oh ciel! tu manchi! ed io . . .
In servitude a piangerti rimango.

Mitleid und Furcht gemischtes, ein tragisches Nachgefühl zurück – An und für sich? Ohne dass in solchen Sturz der Untergang einer Zeitidee mitverwickelt würde? Eine geschichtliche Läuterung an dem jezeitlichen Macht- und Herrschaftswesen sich vollzöge? Ohne solche Zeiterschütterung hat der Sturz einer Dynastie für die Tragödie nicht mehr Bedeutung, als der Sturz eines Felsblockes in den Abgrund; kann der Fall — Yoricks todter Esel in den „Empfindsamen Reisen“ beweist es — kann dessen Fall mehr Rührung erwecken als eine gefallene Dynastie. Diese Wahrheit könnte nur ein Marfori, eine Nonne Patrocinia, ein Pater Claret bezweifeln. Schlicht und deutsch gesprochen — das Aas eines Esels erregt mehr poetisches Interesse, als das einer Dynastie, die schon bei lebendigem Leibe faulte, und den Staat, weit über ihre Machtsphäre hinaus, verpestete.

Auf welchen derartigen Läuterungsgedanken jener Zeitepoche darf sich Manzoni's Tragödie, Adelchi, berufen? Wir wüssten schlechterdings keinen herauszufinden. Der Franke macht der Longobardenherrschaft durch List und Verrath in seinem und Papst Hadrian's Nutzen ein Ende; liegt darin ein geschichtsphilosophischer oder geschichts-poetischer Grundgedanke? Ein fremdes Eroberungsvolk knechtet ein älteres Invasionsvolk Italiens, um eine, wenigstens nach Geist und Charakteristik der Tragödie, barbarischere Herrschaft aufzurichten — einen tieferen Ideengehalt vermögen wir in Manzoni's Adelchi nicht zu entdecken. Sein Karl, nicht der Longobardenkönig, ist der Barbar, angetrieben von barbarischen Eroberungsmotiven; da selbst das hierarchische Motiv nicht durchgreifend und heroisch, nicht voranleuchtend die Tragödie beherrscht, und nur mit dem Charakter von Verrath, listiger Umschleichung und gewissenloser Erdrückung wirkt, — durch barbarische Mittel also den Erfolg überrumpelt; nicht durch heldenhafte, von einer enthusiastischen Idee beseelte Eroberungskühnheit den Sieg erkämpft, und nicht auf den Trümmern einer andern gebrochenen Herrschaft die Fahne einer höheren Cultur aufpflanzt. Longobarden, Franken, Fremdvölker beide, mit einer dritten Macht um oder für das Löwenantheil, Italien, kämpfend; mit einer Macht, die Christi Ausspruch: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt“, nur in dem Sinne bewahrheitet, dass sie, vaterlandslos, den Himmel als Fischernetz auswirft, um

alle fünf Weltreiche, sammt Völkern und Königen, darin einzufangen: Diese drei angesiedelten Eroberungs- und Ausbeutungs-Fremdmächte theilen sich ausschliesslich in Manzoni's Tragödie wie in Italien, das allein nirgend zu finden, das keine Vertreter in der Tragödie hat; nach einem verrathenen italienischen Volke kräht in ihr kein Petrus-Hahn. Der Brutuskuss, den der Coro der heimischen Erde zu geben scheint, ist ein flüchtiges Kusshändchen aus der Ferne, wo nicht gar ein Brutus-Judaskuss. Die Tragödie Adelchi, — wir müssen es als letztes Wort noch einmal betonen — trägt den Kainstempel der Vaterlandslosigkeit noch sichtbarer aufgedrückt, als der Carmagnola.

Hören wir nun auch andere Stimmen; zunächst die eines italienischen Kritikers, des mehrgerühmten Zajotti[1]), der mit Unbestochenheit und Schärfe des Urtheils die wohlwollendste Milde verbindet. Die Frage, ob dieser Stoff (soggetto) überhaupt einer tragischen Behandlung werth oder fähig sey, ob der Eindruck, den die Tragödie auf den Zuschauer ausübe, der Wirkung entspreche, die eine Tragödie hervorbringen soll, verneint der Kritiker vorweg. Welches Schlussergebniss bleibt in der Tragödie zurück, das der Tugend zum Troste gereiche, und den Schuldbewussten abschrecke?[2]) Das volle Gewicht des Tadels fällt auf Carolo Magno, der als blosser Ausrotter einer Dynastie auftritt, und den das Erscheinen der Ermengarda noch abscheuwürdiger macht . . . Keine einzige starke Leidenschaft bereitet die Ereignisse vor oder setzt sie in Schwung . . . Ermengarda's Gram ergreift uns einen Augenblick, aber nur wie der Gram einer für die Tragödie entbehrlichen Person[3]) . . . Die Einheit der Handlung scheint uns nicht genug beachtet, die Einheit des Affectes durchaus zu fehlen. Die Begebenheiten folgen Schritt für Schritt, wie in einer alten Chronik aufeinander.[4]) . . . Die umständlichen Vorbereitungen, die getroffen werden, liessen sich

---

1) Bibl. Ital. T. XXXIII. p. 322—337. T. XXXIV. p. 145—172. (Maggio 1824.) — 2) Che resta nella tragedia che consoli la virtù, e spaventi la colpa? — 3) L'affanno d'Ermengarda ci va nell' anima, ma subito ne accorgiamo che la tragedia potrebbe stare senza di lei. — 4) L'unità dell' azione non ne pare abbastanza osservata, l'unità dell' affetto ne sembra interamente mancare. . . Gli avvenimenti si seguono fedelmente come in una cronica antica.

durch ein einziges Wort erledigen . . . In der Mitte des dritten Actes ist Manzoni's Tragödie zu Ende. [1]) Die Contrastfiguren Svarto und Aufrido sind nicht genugsam entwickelt. Svarto ist eine vollkommene Null in der Tragödie. [2]) Als Schönheiten hebt der italienische Kritiker hervor: die Scene Ermengarda's im Kloster, die zwischen Carlo und Desiderio im letzten Act, überhaupt den Schluss. In den Schönheiten möchten aber vielleicht gerade die tieferen Schäden zu suchen seyn; dazu jedoch reichen die Sonden dieser Kritik nicht aus. Ch. Didier's [3]) kritische Sonde dringt um eine Linie tiefer ein. Adelchi, sagt er, ist eine Art von gar zu germanischem Metaphysiker, der etwas von Hamlet und Posa hat. [4]) Dieses „etwas" könnte eine französische Mücke auf dem Schwanze davontragen. Doch zeigt die Bemerkung, um wie viel die kritische Lupe in dem Zwischenraum von Zajotti's (1824) und Didier's Kritik (1834) an Schärfe und Feinheit des Schliffes gewonnen; vielleicht in dem Verhältniss eben gewonnen, als das kritische Auge selbst inzwischen an Gesundheit des Blickes abgenommen. Sonst hätte der Franzose wohl näher angegeben, worin bei Adelchi dieses „etwas" von Hamlet und Posa besteht, anstatt einen schielenden Streifblick des bloss witternden Analogieenwitzes flüchtig hinzuspiegeln. Die Rolle der Ermengarda, meint auch Didier, könnte man, ohne Abbruch an der Handlung, ganz streichen. Von der Reiseschilderung des Martino im zweiten Act sagt Didier: sie zerreisse alle theatralischen Verhältnisse. [5]) Die Tragödie leide an zwei Hauptgebrechen: der Charakter Karls d. Gr. sey gänzlich verfehlt. Vor dem Kampfe ein gemeiner Bestecher, ist er nach dem Siege ein Prahler. [6]) Der zweite Grundfehler ist: die Abwesenheit des Volkes [7]); des heimischen, meint Didier, da die einzigen Italiener in der Tragödie, der Legat Pietro und der Diakonus Martino ihr Land verrathen. Das Volk, fügt Didier hinzu, müsse im Papste

---

1) alla metà del terzo atto la tragedia di Manzoni è finita. — 2) Svarto personaggio assolutamente nullo nella tragedia. — 3) Revue des Deux Mondes a. a. O. p. 584 ff. — 4) Adelchi est une espèce de métaphysicien trop germanique. . Il tient du Hamlet et du Posa. — 5) rompt toutes proportions théatrales. — 6) Corrupteur et vulgaire avant le combat, il est rodomont après la victoire. — 7) L'absence du peuple.

personificirt seyn. [1]) Die Bemerkung ist fein und treffend, und zeugt wieder von der feineren Ausschleifung der kritischen Lupe des Franzosen durch das Schleifrad der Julirevolution, das alle Sehlinsen auf den Brennpunkt „le peuple“ schliff. Als weitere Grundfehler der Tragödie bezeichnet Didier den Mangel an Pathetischem und Schrecken [2]); er meint Furcht- und Mitleiderregung. Die Rüge könnte zu streng scheinen, im Hinblick auf Ermengarda und König Desiderio in Karl's Kriegszelte. Da aber diese Rührungen und Befürchtungen nicht aus der Handlung, sondern bloss episodisch aus den betreffenden Scenen entspringen, kann man dem Franzosen nicht so ganz Unrecht geben. Auch hebt er, und wie uns scheint mit richtigem Tacte, hervor: den Mangel an Entwickelung [3]), wofür eine blosse Aufeinanderfolge von Vorgängen, wenn auch fortschreitenden, nicht gelten könne. Aus Alledem glaubt der Kritiker „Beider Welten“ die Schlussfolgerung ziehen zu dürfen, dass dem Manzoni das dramatische Genie abgeht. [4]) Und dieses gerade, das dramatische Genie, hatte ein anderer Franzose, der berühmte Literator und Kritiker C. Fauriel nach Goethe's Vorgang und in dessen Geiste, für den Dichter des Carmagnola und Adelchi, in Anspruch genommen. [5]) Seine vollkommene Uebereinstimmung mit Goethe bekundet Fauriel dadurch, dass er dessen von ihm übersetzte Kritik über den Carmagnola als Einleitung zu seiner Uebertragnng dieser Tragödie voranschickt. [6])

Fauriel's Kritik des Adelchi trägt, wie die Goethe's über Carmagnola, den Charakter einer fast durchweg enkomiastischen Verherrlichung, eines Panegyricus, oder — für diejenigen nämlich, die Charles Didier's Ansicht theilen möchten, um von der unsrigen zu schweigen — oder einer am Sarge eines theuren Todten ge-

---

1) Il fallait personnifier le peuple dans le pape. — 2) le pathétique et la terreur. — 3) manque de développement. — 4) La conclusion de tout ceci, c'est que Manzoni n'a pas le génie dramatique. — 5) In der als Vorrede seine Uebersetzung der beiden Manzoni'schen Tragödien (1823) einleitenden Analyse des Adelchi. — 6) Examen de la tragédie il Conte di Carmagnola de Monsieur Manzoni, traduit de l'allemand par M. C. Fauriel, et tiré du recueil périodique sur l'Art et l'Antiquité (Ueber Kunst und Alterthum) publié a Stuttgart par Goethe. (2. vol. 3. cahier. pag. 35—65.)

haltenen Leichenrede, deren Aufgabe es ist, die Tugenden und ausgezeichneten Eigenschaften des Verstorbenen ausschliesslich zu feiern und zu preisen. Wir heben die glänzendsten dieser von Fauriel der Tragödie Adelchi zuerkannten Vorzüge heraus: „Die Handlung schreitet gleich von Anfang fort, und mit solcher Leichtigkeit und Raschheit, dass der Knoten derselben schon im ersten Act geknüpft wird.“ 1) Fauriel lässt auf diese Weise die Acte, einen nach dem andern, an sich vorübergehen und sein „Examen“ lautet: „Da ward aus Abend und Morgen der andere Tag.“ — „Nichts einfacher herbeigeführt, nichts lebensvoller, nichts dramatischer, als die ganze erste Hälfte des dritten Actes.“ 2) Die Ueberrumpelung nämlich des Longobardischen Lagers durch die Franken. Tumult auf der Bühne ist noch lange keine dramatische Bewegung; sonst wäre Kotzebue's Posse „Wirrwarr in allen Ecken“ das Meisterstück für dramatische Bewegung. „Der vierte Act contrastirt mit dem dritten aufs Ueberraschendste und in allen Theilen. Ihn eröffnet eine mit der Haupthandlung vielleicht nur schwach verbundene Scene, aber von bewunderungswürdiger pathetischer Kraft.“ 3) Die Scene nämlich mit Ermengarda im Kloster. Dass die Pathetik in Person, wenn sie nicht aus der Handlung hervorgeht, keine nachhaltige, folglich keine tragische Wirkung hervorbringen kann, darüber lässt sich die panegyrische Kritik kein graues Haar wachsen. Bezüglich der Verschwörungsscene im Wartthurm von Pavia, rühmt Fauriel eine Trefflichkeit, die das Gegentheil zu der Eigenschaft bildet, die er an der Ueberrumpelungsscene des dritten Actes gepriesen hatte: „Anstatt dem Zuschauer das Getümmel einer verrathenen Stadt — vor die Augen zu bringen, enthüllt uns der Dichter, dank seiner nicht weniger dramatischen und originellern Intention, diese Ereignisse vor ihrem Ausbruch, und so zu sagen, in ihren Vorbereitungen. 4) Vorbereitungen, die wir oben von dem italienischen

---

1) L'action marche dès le debut, et marche avec tant d'aisance et de rapidité, que le noeud en est formé dès le premier acte. — 2) Rien de plus simplement amené, et rien de plus animé, de plus dramatique, que toute la première moitié du troisième acte. — 3) Le quatrième acte contraste de la manière la plus frappante, et dans toutes ses parties, avec le précédent. Il s'ouvre par une scène faiblement liée peut-être avec le fond de l'action mais d'un pathétique admirable. — 4) Ainsi l'auteur, au

Kritiker, als zu umständlich, und die mit wenigen Worten sich hätten erledigen lassen, tadeln hörten. Hierauf bringt Fauriel, genau in Goethe's Fusstapfen tretend, die Charaktere der dramatischen Personen auf die Capelle seines „Examen“, und befindet jede, von der Haarspitze bis zur Ferse, als lauteres gediegenes Gold. Nur Adelghis (Adelchi) bilde eine Ausnahme. Nicht etwa in Absicht der Aechtheit, Feinheit und Vollwichtigkeit seines historischen Goldgehaltes [1]); sondern blos desshalb, weil seine Meinungen und Ansichten im Gegensatz zu seinen Handlungen stehen, sofern nämlich Adelghis, aus kindlichem Gehorsam gegen seinen Vater, nach dessen Sinne handelt, nicht nach seiner Ueberzeugung, die für eine Verständigung mit dem Papst sich entscheiden würde. Da nun der Widerspruch zwischen Handeln und Ueberzeugung bei Adelghis aus einer Tugend, aus kindlicher Unterwürfigkeit, entspringt; so unterscheidet sich der Charaktergehalt Adelghis' von dem der übrigen dramatischen Personen der Tragödie nur durch seine höhere Trefflichkeit; wie etwa gediegene Platina von gediegenem Golde. [2]) Weiterhin modificirt Fauriel diese Werthbestimmung von Adelchi's Charakter, indem er auf seiner Goldwage Gewichte ab- und zulegt; Adelchi's Charakter nicht zeitentsprechend, folglich auch nicht historisch wahr, ja selbst nicht sehr wahrscheinlich, kurz zu modern findet. [3]) Doch auf derselben Seite schon hat Adelghis gleichwohl das volle historische Gewicht, vermöge der Leidenschaften, Interessen und Pflichten, womit er in die Handlung eingreift. [4]) Sogar in Be-

---

lieu de mettre immédiatement sous les yeux du spectateur le tumulte d'une ville trahie — par une intention non moins dramatique et plus originale, nous découvre ces événemens avant leur explosion, et pour ainsi dire dans leurs apprêts. — 1) Ce n'est pas que l'auteur lui ait attribué d'autres actions que celles dont on trouve dans l'histoire . . . — 2) Il a fait d'Adelghis un jeune héros, qui aime la gloire, sans la séparer de la justice . . . qui pense noblement et voudrait agir de même, mais condamné par le respect et l'obeissance qu'il doit à son père, à être l'instrument d'entreprises injustes et dévastatrices. — 3) Or le caractère que M. Manzoni a donné a son héros, non seulement n'est pas en rapport avec ses actions, ni par conséquent historiquement vrai; il n'est pas non plus très vraisemblable, . . . pour tout dire en un mot, trop moderne. — 4) En ce qui tient directement à l'action de la pièce, il (Adelghis) a des passions, des

zug auf die Charakteristik Karl's d. Gr. erklärt sich Fauriel mit Manzoni's Carlo vollkommen einverstanden. Derselbe ist gerade das, was er, der Handlung in der Tragödie nach, seyn soll, nicht mehr und nicht weniger, und daher vortrefflich, und von dem schönsten Erfolg. [1]) Und Fauriel „sahe, dass es gut war." Als einen der Meisterzüge in dieser Tragödie bezeichnet Fauriel das Absehen vom eigentlichen italienischen Volke, dessen Nullität nicht treffender sich schildern liess, als durch sein Nichtvorhandensein für die Tragödie.[2]) Welches Wohlgefallen muss Goethe nicht an diesem Benjamin seiner kritischen Methode gefunden haben, welcher zufolge die enkomiastische Kritik als die „productive" einzig „fördernde" zu gelten hat[3]), im Gegensatz zur

---

intérêts, des devoirs même, à raison desquels — il rentre dans les limites de la vraisemblance et de l'histoire positive. — 1) Il (Manzoni) n'avait, ce me semble, d'autre parti à prendre — que de faire abstraction de tous les raisonnemens que l'on a fait sur lui (Charlemagne) d'après l'histoire, pour s'en tenir simplement à ce qu'en dit en effet l'histoire, particulièrement en ce qui concerne l'action de la tragédie; or c'est là ce qu'a fait M. Manzoni, et, si je ne m'abuse, ce qu'il a fait avec succès. — 2) Les Italiens ou Romains n'y interviennent en rien; et leur inaction, leur silence, leur absence dans les événemens d'où dépend leur sort caractérisent mieux leur abaissement, leur dépendance et leur nullité, que ne le feraient des paroles prononcées par eux ou en leur nom. — 3) „Es giebt eine zerstörende Kritik und eine productive. Jene ist sehr leicht, denn man darf sich nur irgend einen Maassstab, irgend ein Musterbild, so bornirt sie auch seyen, in Gedanken aufstellen, sodann aber kühnlich versichern: vorliegendes Kunstwerk passe nicht dazu, tauge desswegen nichts, die Sache sey abgethan, und man dürfe, ohne weiteres, seine Forderung als unbefriedigt erklären; und so befreit man sich von aller Dankbarkeit gegen den Künstler". a. a. O. S. 252. — „Irgend einen Maassstab" — darf die zerstörende Kritik eben nicht aufstellen, ohne sich selbst zu zerstören. Wie aber den richtigen Maassstab? darf sie auch diesen nicht anlegen, auf die Gefahr, „zerstörende" Kritik gescholten zu werden? wird die Kritik „productiv", wenn sie, maassstab- und richtungslos, ihre Segel ausschliesslich von den Schmeichellüften des enkomiastischen Windes blähen und schwellen lässt, unbekümmert um die Richtung, welcher sie dieser liebliche Wind zutreibt? Wo nur nicht gar, du grosser Meister, dein „irgend ein Maassstab" selbst irgend ein vom Zaun gebrochener Knüppel ist, den du der ächten, für die Principien und Wesensbegriffe der Kunst eifernden und kämpfenden Kritik zwischen die Beine wirfst, um ihr von deiner lobschmeichlerisch-„productiven" den Vorsprung abgewinnen zu lassen!

„zerstörenden", d. h. sichtenden, zergliedernden Kritik, jener bösen Worfel-Kritik, die Spreu vom Weizen sondert: das Häcksel also zerstäubt und zerstört; jener Fegefeuer-Kritik, die Schlacken von edlen Metallen scheidet, das taube Erz zerstört; und Dichtern und Dichtwerken die poetischen Sünden aus dem Leibe schmelzt, mithin das Verfehlte verurtheilt und zerstört; — jener Münzwardein-Kritik, die Kunstwerke und Dichter auf den Feingehalt ihres inneren Werthes prüft, und sie nach der Uebereinstimmung mit den Gesetzen und der Idee der Kunstgattung abwägt und schätzt; nicht aber den Dichter und sein Werk mit dem Redefluss einer panegyrischen Verherrlichung, wie der Strom Paktol das Schaaffell, zum goldenen Vliesse gleisst. Und Metternich! Wie mochte ihm das Herz gelacht haben, als er aus Manzoni's nationaltodtem, volks- und vaterlandslosem Adelchi, und aus Fauriel's ihn darum preisendem „Examen" ersah, dass Italien bereits im 8. Jahrh. der geographische Begriff war, zu dem er es im 19. machen wollte; genau um die Zeit, als Manzoni seine Tragödie und Fauriel sein „Examen" schrieb! Oder sollte Manzoni's Adelchi wohl gar die Tragödie des „geographischen Begriffs" seyn, und des Dichters patriotische Trauer, wie nach Fauriel das italienische Volk selber, in deren Trauerspiel durch ihre Abwesenheit glänzen? Ha des fruchtbaren Gedankens, würdig der „productiven" Kritik, deren schönster Abwesenheits-Glanz in unseres Dichterfürsten kritischen Bemerkungen über Manzoni's Tragödie, Adelchi, strahlt. [1]) Der grössere Kunstdichter als Kunstrichter, bei dem es umgekehrt wie beim Kanzelprediger heisst: richtet euch nicht nach meinen Lehren, sondern nach meinen Werken — unterlässt, wie er sagt, „die Entwickelung des Plans", die er „bei Einführung des Grafen Carmagnola für nöthig erachtet", mit Bezugnahme „auf die Analyse dieses Stücks, welche Herr Fauriel seiner französischen Uebersetzung beigefügt hat." Goethe begutachtet hiermit jedes Wort in Fauriel's Adelchi-Examen, wie dessen treue Uebersetzung von Goethe's Carmagnola-Kritik auf diese schwört. Beweist doch letztere die Productivität des Goethe'schen Kritisirens schon in der Fruchtbarkeit und Fortpflanzung der kritisch-productiven Schule, die aus ihr hervorge-

1) s. W. a. a. O. S. 261 ff.

gangen, wovon Fauriel's Adelchi-Examen ein so glänzendes Beispiel liefert. Doch auch die wenigen von Goethe hingeworfenen Bemerkungen über Adelchi sind keimkräftige Körner, die unter der streuenden Hand in Saamen schiessen. Aus jedem Saatkorn seht ihr einen Flor von productiv-enkomiastischer Kritik aufblühen, ähnlich wie es in seinem Wundergedicht „Weltseele" von den Welt-erschaffenden Geistern heisst:

„Und kreisend führt ihr in bewegten Lüften
Den wandelbaren Flor.
— — — — — — —
Das Wasser will, das unfruchtbare, grünen
Und jedes Stäubchen lebt. . . ."

Solches Wasser seht ihr, dank Goethe's schöpferischer Kritik, in Manzoni's Adelchi grünen, und was Staub darin ist, leben. Die Posaune des Engels am jüngsten Tag wird den modernden Staub nicht erweckender emporblasen zu ewigem Leben. Und nicht schlug Aaron's Wunderstecken aus Aegyptens Staub ein wimmelnd productiveres Leben, und nicht riefen die ägyptischen Zauberer bei dem Wunder mit verblüffterem Erstaunen: „Das ist Gottes Finger", als Manzoni's Tragödien rufen: „Das ist Goethe's Finger." Höre Israel! Vernimm Jacob! „Und wie er nun (Alexander Manzoni), was das Innere seiner dargestellten Personen betrifft, vollkommen wahr und mit sich selbst in Uebereinstimmung bleibt, so findet er auch unerlässlich, dass das historische Element, in welchem er dichterisch wirkt und handelt, gleichfalls untadelhaft Wahres, durch Documente Bestätigtes, Unwidersprechliches enthalte. Seine Bemühung muss also dahin gehen, das sittlich-ästhetisch Geforderte mit dem wirklich unausweichlich Gegebenen völlig in Einklang zu bringen. Nach unserer Ansicht hat er dies nun vollkommen geleistet, indem wir ihm zugeben (d. h. rechtgebend zugestehen), was man anderwärts wohl zu tadeln gefunden hat, dass er nämlich Personen aus einer halbbarbarischen Zeit mit solchen zarten Gesinnungen und Gefühlen ausgestattet habe, welche nur die höhere religiöse und sittliche Bildung unserer Zeit hervorzubringen fähig ist." Und womit wird das kritisch-productiv beurkundet? Mit einem zwischen Dichtung und Wahrheit schillernden, der üppigsten dramatischen Unkrautsfruchtbarkeit Thür und Thor öffnenden Ausspruch: „Wir sprechen zu

seiner Rechtfertigung das vielleicht paradox scheinende Wort aus: dass alle Poesie eigentlich in Anachronismen verkehre.... Die Ilias wie die Odyssee, die sämmtlichen Tragiker und was uns von wahrer Poesie übrig geblieben ist, lebt und athmet nur in Anachronismen.“... Hui der urplötzlich in Saamen schiessenden Paradiese und hängenden, in der Luft schwebenden Gärten, die aus einem Körnchen Wahrheit unter der magischen Ruthe des Zauberers „Anachronismus“ emporrauschen. Auf Grund welcher poetischen Gesetze dieser Anachronismus ein Lebenselement der Poesie, insbesondere des geschichtlichen Drama's wird, darauf lässt sich die productive Kritik nicht ein. Sie wirft leichtsinnig das Wort hin, unbekümmert, welche Saat von wüsten Gärten, von üppigem Schmarotzerunkraut, taubem Korn, Lolch und Schwindelhaber sich daraus entwickele. Auf die Weise freilich hat die enkomiastische Kritik gut, productiv seyn:

„Viel Irrthum und ein Fünkchen Wahrheit,
So wird der beste Trank gebraut,
Der alle Welt erquickt und auferbaut.“

Dieser Wahrspruch der „Lustigen Person“ im „Vorspiel“ zum Faust thut nicht blos in der Poesie Wunder; grössere noch in der productiven Kritik. Manzoni hätte bei zeitiger Würdigung des wunderthätigen Magus, Anachronismus, und mit unbedingterem Glauben an dessen Zauberkraft, er „hätte sich die grosse Mühe nicht gegeben, wodurch er seiner Dichtung unwidersprechliche historische Denkmale bis ins Einzelne unterzulegen getrachtet hat.“ Die historischen pièces justificatives zu seinen Tragödien, die hätte sich Manzoni freilich ersparen können. Wenn er es nicht thut, so ist nicht sowohl sein Absehen von dem wunderthätigen Magus schuld, als sein Mangel an tiefer Erforschung und Erkenntniss des Wesens seiner Kunst, oder an dramatischem Genie, dem jene Erkenntniss angeboren. „Da er aber“ — fährt Goethe fort, die vollsten, vom Honigseim der fruchtbarsten Blätterparasiten glänzenden Lorbeeren seinem Zögling in Apolline windend — „Da er aber“ (Manzoni nämlich) „dieses zu thun durch seinen eigenen Geist und sein bestimmtes Naturell geführt und genöthigt worden, so entspringt daraus eine Dichtart, in der er wohl einzig genannt werden kann; es entstehen Werke, die ihm Niemand nachmachen wird.“ Wäre es doch an dem! Wäre Manzoni

doch der Einzige in seiner Dichtart und wären doch nur seine zwei Tragödien Werke, die ihm Niemand nachgemacht hätte! Wir selbst würden, in unserer zerstörenden Kritik vernichtendem Gefühle, würden ein Reis in die von der productiven dem Adelchi-Dichter gewundenen Lorbeerkränze einflechten, und würden selbst zu den Worten: „Genug, er (Manzoni) hat in dieser Art etwas Willkommenes und Seltenes geleistet, man muss ihm danken für alles, was er gebracht hat, auch wie er's gebracht hat, weil man dergleichen Gehalt und Form wohl niemals hätte fordern können" — Amen und Sela! rufen. Zu unserem Leidwesen ist aber Manzoni nicht der Einzige in seiner, wie Oel und Wasser unmischbaren, historisch-idealen oder historisch-romantischen Tragödiendichtart geblieben. Zu unserer schweren Betrübniss haben seine zwei Tragödien mehr als einen Nachahmer gefunden, dem sie als Irrlichter vorangeschwebt. Ja, seine Dichtart hat erst in dem nun der Besprechung sich darbietenden Geschichtstragiker, in

Giov. Bapt. Niccolini,

ihren wuchtvollsten Ausdruck gefunden.

Giov. Bapt. Niccolini, aus patricischer Familie und mütterlicherseits vom lyrischen Dichter, Filicaja, abstammend, wurde 1785 bei San Giuliano, bei Pisa, geboren. Ueber seine Jugendjahre, Erziehung und Studien ist uns nichts Näheres überliefert. Auch bei Emil Ruth, der in seinem mehrcitirten schätzbaren Werke [1]) sich eingehend über den Schriftsteller, namentlich über den Dichter des Arnold von Brescia, ausspricht, konnten wir keine Angaben zur Vervollständigung von Niccolini's Lebensbilde finden. Wir sehen uns daher auf die dürftigen Mittheilungen in der Biogr. univ. [2]) beschränkt, die ihren Berühmtheiten einen schmalen Streifen Lebenswechsel auf die Unsterblichkeit und ein ewiges Leben ausstellt. Aus ihr erfahren wir Niccolini's Freundschaft mit Foscolo. Aus ihr, dass Niccol., als Professor, Geschichte und Mythologie in der Akademie der schönen Künste zu Florenz vortrug, und nebenbei das Amt eines Conservatore der dasigen Bibliothek verwaltete.

---

1) Geschichte von Italien vom Jahre 1815 bis 1830 etc. Heidelb. 1867. B. II. S. 32 ff. — 2) Juy, Tony et de Norvins' Biographie des Contemporains entzog sich unserer Nachforschung.

Niccolini's erstes Poem: „Die Pest zu Livorno", in Terzinen, erschien 1804. Mit Erlaubniss der Biogr. univ. ist aber der Titel des Gedichtes: La Pietà Cantica[1]) in 3 Canto's und schildert zwei Katastrophen, die damals Livorno heimgesucht hatten: Pest und Ueberschwemmung. Wichtiger für uns ist die Zeitbestimmung für Niccolini's Tragödien. Seine erste Tragedia: Polissena wurde 1810 von der Accademia della Crusca gekrönt. Auf die Polissena folgten noch anderweitige classische Tragödien nach antik-mythologischen Stoffen: Ino e Temisto, Edipo (Colon. Soph.), I Sette a Tebe (nach Aeschylos), Agamennone (Aesch.), Medea (Eurip.). Matilda, eine freie Bearbeitung des Drama's „Douglas" vom Engländer Home, erschien 1815. Nabucco (1819), eine Maskentragödie, deren Held, Nebucadnezar, die Verlarvung von Napoleon I. vorstellt, der zuletzt ebenfalls wie jener assyrische Despot, in Ermangelung von grünem Grase auf St. Helena, sieben Jahre lang grasgrüne Galle schluckte, womit ihn sein Wärter, Sir Hudson Lowe, fütterte, und wenn gerade nicht Gras frass, doch als Nebucadnezar ins Gras biss. Die Tragödie Antonio Foscarini trat 1827 ans Licht. Drei Jahre später: die berühmte Tragödie Giov. da Procida (1830). Lodovico Sforza (1834). Rosmonda d'Inghilterra (1839). Die berühmteste von allen, Niccolini's letzte Tragödie: Arnaldo da Brescia, kennt die Biogr. univ. nicht; befindet sich auch in der Flor. Ausgabe von Niccol. Opere (1844) nicht, und ist doch bereits 1843 erschienen. Zwischen die Rosmonda und den Arnaldo fällt die Bearbeitung von Shelley's Beatrice Cenci, womit die historisch-romantische Tragödie in die classisch-crasseste Gräueltragödie der Cinquecentisten zurückstürzt.

Als erster und gekrönter Tragödie gebührt der

Polissena

der Vortritt. Das tragische Motiv ist die Opferung der Polissena (Polyxena) Tochter der Ecuba, zur Sühne von Achill's Manen! Unser Dichter kennt den Stoff aus Euripides' Tragödie Hekabe[2]), der den Tod der Polyxena mit der Ermordung ihres Bruders Polydoros durch den thrakischen König, Polymestor, behufs Ver-

1) Opere di G. B. Niccolini. Firenze 1844. 3 Voll. Vol. II. p. 453—469. — 2) Gesch. d. Dr. I. S. 475 ff.

stärkung des Mitleids mit dem Jammergeschick der Hekabe, als Tragikotatos, in einen erzwungenen Zusammenhang, und dadurch in die Tragödie eine doppelte Fabel und Handlung brachte. Der italienische Epigone dichtete nun nach zweitausend und mehr Jahren in die vierthalbtausendjährige griechische Mythe eine Racine'sche Liebe hinein: zwischen Polissena und Pirro (Pyrrhos), dem Sohne des Achilles, welchem sie als Kriegsgefangene zugefallen war, wie gleichzeitig ihre Schwester Cassandra dem Agamennone. Der Epigone dichtete ferner in den uralten Mythenstoff einen Götterbeschluss hinein, demzufolge den Griechen die Rückkehr ins Vaterland verwehrt blieb, bis eine Tochter des Königs Priamos von der „ihr theuersten Hand" geopfert würde. Die Unbestimmtheit des Götterspruchs, der es unentschieden lässt, welche der beiden Töchter, Polissena oder Cassandra, zur Opferung auserlesen sei; die aus Furcht vor Pirro zögernde Scheu des Oberpriesters Calcante (Kalchas), die Tochter zu bezeichnen, woraus zwischen Agamennone und Pirro, wegen der Cassandra und Polissena, die gefährlichsten Spannungen entstehen, die durch Ulisse noch gesteigert werden, der den Calcante zur Entscheidung drängt, und am liebsten beide Töchter geschlachtet wissen möchte; das Dunkel ferner, das inbetreff der „theuersten Hand" obwaltet, welche das Opfermesser schwingen soll, und die Ulisse nur in der Hand der alten Mutter Ecuba zu erblicken vermag, als der theuersten dem Herzen der Tochter, da Polissena's Liebe für Pirro allen, selbst dem Pirro, bis zuletzt ein Geheimniss, für den griechischen Mythenstoff sogar ein ewiges Räthsel bleibt, indem, soviel ihm bewusst, Pyrrhos die Polyxena den Manen seines Vaters, Achilles, als Sühn- und Racheopfer schlachtete — sind das nicht treffliche, von keinem cyklischen Dichter geahnte, in die Troja-Sage hineingearbeitete Gegensätze? Schade nur, dass die Ungewissheit hinsichtlich der Opfertochter, solche sich kreuzende Antagonismen erzeugt, die peinlicher als tragisch, und auf Hörer und Leser abspannender als spannungsvoll-dramatisch wirken, da sie doch vorab die „theuerste Hand" kennen, welche die Tochter opfern soll. Dennoch hat Ecuba's zwischen ihren beiden Töchtern hin und her gezerrter Jammer vor Euripides' Doppelhandlung und vor dem zwiefachen, aber durch den grausamen Mord beider Kinder immerhin tragisch-erschütternden Mutter-

schmerz seiner Hekabe, nur die beklemmende Zwiespältigkeit eines hin und her schwankenden Affectes voraus, wodurch die Wirkung des Doppelmotives lediglich geschwächt, dieses aber nicht aufgehoben wird. Des Epigonen sinnreiche, der französischen Tragödie abgelauschte, aus künstlichen, und zu diesem Zwecke erfundenen Situationen entspringende Affectverschränkung — ein gegen sich selbst gleichsam intriguirendes und sich in sich selbst verwickelndes tragisches Motiv — ein solcher ausgeklügelte Widerstreit der Empfindungen zerstreut vielmehr die Strahlen der tragischen Wirkung, anstatt sie in einem Brennpunkt zu sammeln; und bringt in die Handlung eine nur scheinbare, wie ein Chromatrop, in sich wallende, aber nicht fortschreitende Bewegung. An sich schon, im Vergleich zu der antiken Einfachheit der Motivirung und Entwickelung, ein arger Uebelstand bei einem altmythischen Fabelstoffe; wird dadurch das im alten Vorbild Verfehlte und Kunstverpönte auf die äusserste Spitze getrieben, wenn das Doppelmotiv auch noch, wie durch eine facettirte Glaskoralle betrachtet, sich in vervielfältigten Wirrbildern darstellt und, was das Schlimmste und Misslichste, wenn die sympathische Thräne zu solcher Glaskoralle ausgeschliffen wird. Thut das etwa nicht die französisch-classische Tragik? Weint sie nicht facettirte Glaskorallen und lässt sie nicht dergleichen von ihrem Parterre vergiessen? Voltaire's Kriterium: die beste Tragödie sey diejenige, welche die meisten Thränen vergiessen mache, kann nur solche geschliffene Glaskügelchen meinen. Und die Thränen der französisch-romantischen Tragödie? Weint diese nicht gar sogenannte Glastropfen oder Springgläser? jene gläsernen Tropfen mit einem fadenähnlichen Schwanze, die sogleich in Staub zerspringen, sobald man vom dünnen Stiel die feine Spitze abbricht. Beide, diese Springgläser und die Thränen jener französischen Tragödie entstehen auf dieselbe Weise; wenn man nämlich Tropfen geschmolzenen Glases in kaltes Wasser fallen und darin erkalten lässt; und beide verdanken ihre Eigenschaft der starken Spannung infolge plötzlicher Abkühlung. Da nun die classisch-romantischen Tragödien des jungen Italiens auch die Eigenschaften beider Tragödieformen verbinden[1]: so weinen und pressen sie auch ähnliche Thränen aus.

[1] Daher rühmt auch ein französischer Kritiker an Niccolini's „Polis-

Nachdem der Oberpriester Calcante endlich die Polissena als das bestimmte Sühnopfer bezeichnet, und der rasend verliebte, Pirro, der die Stärke seiner Liebe einzig durch sein ununterbrochenes Rasen bekundet, den Oberpriester mit seinem Schwerte zu durchbohren vorstürzt, kein „gemalter Wütherich" — wirft sich die ob ihrer geheimen Liebe zu Pirro sich dem Tode weihende Polissena selbstmörderisch zwischen das Schwert und den Oberpriester, und fällt durchbohrt zu Pirro's Füssen, dem Götterspruch gemäss; geopfert von der ihr „theuersten Hand"; was aber schon im ersten Acte füglich hätte geschehen können, maassen die vier folgenden Acte nur dazu dienen, die bereits im ersten gegebenen Stimmungen auf die Folter der langen Bank zu spannen, und schliesslich auf das unbewegliche Rad der Katastrophe, durcheinander verschränkt, zu flechten.

Einzelne fesselnde Situationsmotive, rednerisch-stylistische Schönheiten, einige hin und wieder glücklich angebrachte, an die attische Tragödie erinnernde Töne, und ein, im Verhältniss zu Niccolini's anderen Tragödien, wärmeres, schmelzenderes Pathos, — alle diese Vorzüge, und sprächen sie mit Engelzungen, vermöchten nicht unsern, nur zu oft verletzten Grundsatz abermals zu erschüttern; den Grundsatz: italienische, nach griechischen Sagenstoffen umgewälschte Tragödien keiner ausführlichen Betrachtung, geschweige Zergliederung und kritischen Entwickelung, zu unterziehen. Niccolini's gekrönte Preistragödie mag denn getrost auf ihren zuerkannten Lorbeeren ausruhen und schlummern bis zum jüngsten Tag.

Noch weniger werden uns die um das Grab der griechischen Mythenstoffe gaukelnden Irrlichter zu einem Wettlauf mit ihnen, einem kritischen Lustjagen auf tragische Irrwische, verlocken. Niccolini's Tragödie: Ino e Temisto, z. B. uns ungerührt lassen von der in die Inofabel hineingedichteten romantischzart behandelten Liebe zwischen Learco, dem Sohne der von Atamante (Athamas) verstossenen Ino, und Dirce, dem Töchterchen der Temisto, des

sena", dass sie vor dem athenischen Publicum gespielt zu werden würdig wäre befunden worden: „Belle étude — vrai bas-relief antique. Il n'y aurait pas beaucoup de traits à retrancher pour que Polyxène eût pu figurer devant le public d'Athènes." Ch. de Mazade. Rev. Des Deux Mondes. Nouv. Série, T. XI, 1845. p. 1056.

Atamante zweiter, ränkevoller Frau. Dürfte uns doch der Dirce herzgewinnende, in den schönsten Farben der Romantik spielende Rührseligkeit nur als eine liebliche Fälschung des italienischen Mädchen- und Frauencharakters erscheinen, den seit Monti und Foscolo die neuitalienische Poesie im Lichte jener seelisch-sentimentalen, ätherisch-schwärmerischen weiblichen Wesen, im Lichte der germanischen, deutsch-englischen Mädchen- und Frauenideale, verklärt. Oder soll uns Niccolini's ‚Edipo' eine mit allerlei Füllsel ausgestopfte und auswattirte Umwälschung und romantisirende Umfälschung von Sophokles' Oedipus Koloneus — soll uns dieser Edipo zu einer näheren Erörterung, aus Rücksicht auf das mystagogische Gespräch, bewegen, welches Edipo mit dem Oberpriester der Eumeniden über Schuld und Fatum aus der Vogelperspective des modernen romantischen Standpunktes hält, der ja eben den Standpunkt jenes Vogel-Löwen-Weibes, jener Räthsel-Sphinx, ausschliesst, und mit dieser zugleich den Oedipus und seine Tragödie in den Abgrund stürzt? Heisst das nicht in das Sphinx-Räthsel eine anachronistische Frage hineinfälschen, die dessen Lösung in Frage stellt? Die Chöre in Niccolini's Edipo, seine ersten, da in Polissena und Ino ein Coro fehlt, werden von der ital. Kritik als die schönsten der ital. Tragödienchöre im 19. Jahrh., nächst denen des Manzoni, gerühmt.[1]) Niccolini's blosse Uebertragungen von Aeschylos' Sieben vor Thebä (Sette a Tebe), und dessen Agamennone, leisten auf eine nähere Inbetrachtnahme von selbst Verzicht. So stehen wir nun dicht vor Niccolini's erster eigenthümlicher, aus der unmittelbaren Gegenwart geschöpfter Tragödie,

Nabucco,

die aber freilich wieder eine graualterthümliche, assyrische Maske trägt, wie etwa Foscolo hinter seiner Ajas-Maske tagesgeschichtliche Persönlichkeiten, und nahezu dieselben, versteckte.

Die Tragödie spielt die Katastrophe ab von der Schlacht bei Leipzig bis zu Napoleon's (Nabucco) erstem Sturz. In der Eröffnungsscene besprechen sich Vasti (Lätitia Bonaparte, Napo-

---

1) La tragedia dei nostri giorni non potrebbe vantarsi di nessun coro, tranne quei del Manzoni, se il Niccolini, non avesse scritto l'Edipo. Bibl. Ital. Vol. 43. 1826. p. 177.

leon's Mutter) und Amiti (Marie Luise), über das Schicksal des Tageshelden und bisherigen Schiedsrichters von Europa seit der Katastrophe von Moskau. Beide Frauen klagen sich selbst als die Quelle des hereingebrochenen Unheils an: Amiti, weil sie, als Opfer des allgemeinen gegen Vasti's „grossen Sohn“ entbrannten Fürstenhasses, die Wuth der Könige auf ihr Haupt genommen. Sie war es, die den scythischen (russischen) Feldzug und all die Niederlagen im Gefolge hierher verpflanzte, und alle Götter von Vasti's „grossem Sohn“ verscheuchte.[1]) Vasti erklärt sich des Todes schuldig, denn sie habe den Nabucco geboren.[2])

Ein Gott
Erhielt in seinem Zorne mich, und spart
Nabucco's sämmtliche Verwandte auf —
Es soll von uns nicht Einer glücklich sterben.[3])

Vasti-Lätitia theilt sich abwechselnd in die Rollen der Hecuba und Kassandra. Als Nabucco's tragische Schuld bezeichnet sie die grausame Behandlung des Hohenpriesters Mitrane (Pius VII.). Der Dichter, der späterhin Gioberti's antipäpstlicher Gegner wird, hier zeigt er noch für den „erhabenen Hochpriester-Propheten“[4]) frommtragische Sympathien.

Asfene (Caulaincourt) meldet den beiden Frauen Nabucco's Niederlage (bei Leipzig) infolge von Verrath.[5]) Asfene schildert die Schlacht mit dem Griffel eines Ségur, und verkündet, als

---

1) I lor furori
Raccolsi ostia devota, e qui recai
Io le scitichi stragi . . .
Tutti fugar dal tuo gran figlio i Numi.

2) A me la morte,
A me si deve: è la mia colpa enorme:
Io partorii Nabucco.

3) Un Dio
Nell' ira sua mi serba, e tutti ei serba
Di Nabucco i congiunti: alcun fra noi
Morir non dee felice.

4) Quel profeta augusto
Pontifice.

5) È vinto,
Tradito ei cede.

heilsame Folge der Niederlage, den Frieden zwischen Altar und Thron.[1]) Die fromme Amiti erblickt darin die Erhörung ihrer brünstigen Gebete. Vasti bringt dem im Palast von Babylon (Tuilerien) gefangen gehaltenen Hohenpriester Mitrane die freudige Botschaft.

In Nabucco, der nun eintritt, zeichnet der Dichter den Schicksalshelden von unbeugsamer Gemüthsart, der nach Niederlagen, wie Antäus, sich nur immer muthvoller und erstarkter erhebt, bis Hudson Lowe — der arme Hercules — mit den herzinnigsten, den Erdriesen an die felsenharte Freundesbrust luftdicht anpressenden Umflechtungen in St. Helena's freier Luft erstickt. Nabucco's erste Worte zu Asfene sind:

Ich fühle des untreuen Schicksals Tücken,
Doch bin ich grösser als das Schicksal.[2])

Jede seiner folgenden Reden ist nur eine Paraphrase dieser heroischen Phrase, wie denn die Phrase für das heroische Handeln bis zuletzt gutsagt, das schliesslich die Bürgschaft mit dem offen erklärten Bankbruch des Sturzes abfindet. Nabucco prahlt vor Asfene, wie später auf St. Helena vor Las Cases und Montholon, mit seinen weltumfassenden Befreiungsplänen, deren erster gesprengter Kettenring die Befreiung von ihm selber war. Es hat niemals einen ruchloseren Dynasten-Egoismus, als den Napoleonischen gegeben, und nie einen, der sich unverschämter mit grossen Phrasen maskirte. Den ersten Act seiner schwülstig heroischen, durch sämmtliche Acte, im Vorgefühle seiner künftigen Verwandelung, wiedergekäuten Selbstvergötterungsphrasen schliesst Nabucco mit der Weisung an den edelgetreuen Asfene: die Grossen seines babylonischen Hofes zu berufen, dem Hohenpriester Mitrane die Ketten zu lösen und ihm denselben zuzuschicken.

Erkaufe die Habsüchtigen,
Bedrohe die Verworfenen, ermuthige
Die Starken; schrecke, schücht're ein, versprich

---

1) Oggi fia pace
Fra l'ara e il trono.

2) Sento gli sdegni della sorte infida,
Ma son maggior di lei.

Und täusche. — Glück, du willst es so!
Die schlechten, doch nothwend'gen Herrschaftskünste,
Es wetzt der Sieg sie aus. [1])

Voltaire's Mahomed, auf den Schultern der grossen Revolution.

In dem Gespräch zwischen dem Oberpriester Mitrane und Nabucco, womit der zweite Act beginnt, reisst Einer dem Andern die Larve vom Gesicht, da aber die Larve mit dem Gesicht verwachsen, die Gesichtshaut gleich mit. Nabucco prahlt:

Mir gaben Blut und Gefahr
Das Scepter. Dich umhüllten graues Haar,
Erlogne oder nicht'ge Tugenden
Und feige Künste mit dem grossen Mantel. [2])

Mitrane trumpft:

Du verachtest jeden Menschen,
Der dir nicht frohnt, und weisst von keinem Ruhme,
Als dem aus Blut gebornen. . .

Nab. Wie? glaubtest du
Nabucco hätte andre Götter als
Sein Schwert? — — — —
Dich herzurufen liess ich mich herab;
Verband des Pöbels wegen, des verworfnen,
Mit meinen Schrecken deine Täuschungen.
Nicht glauben meine Krieger deine Märchen;
Und Schwert und Gold, nicht deines Gottes Ruf
Dient mir als Schutz und Hort. Allzeit hält Gott
Es mit den Starken.

Mitr. Den Gerechten . . .

Nac. Gleich Larven schwinden Recht, Gesetz und Gott
Aus dessen Augen, der den Thron behauptet.
Den Menschen sieht er nur und dessen Frevel.

---

1) compra gli avari,
Minaccia i vili, rassicura i forti:
Dona, prometti, intimorisci, inganna. —
Fortuna, il vuoi! le necessarie e vili
Arti di regno la vittoria emendi.

2) Nab. A me perigli e sangue
Davan lo scettro; a te l'età canuta,
Finte o vane virtudi, ed arti imbelli
Il gran manto vestiro; . . .

Mitr. Warst also du gesinnt, o dann verdient
Auch meine rechte Hand, der Hostie
Gewohnt, der reinen, sie verdient
Die Ketten, weil die Kralle sie gesalbt
Dem krongeschmückten Scheusal.[1] . . .

Kann eine Schmähscene unsere dramatische Theilnahme fesseln? Eine blosse Schmähscene zwischen dem Vertreter des nackten Nebucadnezarthums, der machtsüchtig frechsten Selbstvergötterung, und dem Vertreter der geistlichen, aus imaginären Vollmachten abgeleiteten, in sich ohnmächtigen Selbstvergötterung? Zwischen zwei Pseudovertretern folglich der objectiven geschichtlichen Staatsmächte, deren erstes dramatisch-tragisches Aufeinanderplatzen jene Meisterscene zwischen Creon und Teiresias in Sophokles' Antigone vorführt? Vermöchte doch selbst diese, worin die beiden Verfechter ihrer nicht selbstvergötterisch angemaassten Machtsphäre, nein, Verfechter und Träger von wesenhaften, sich gegensätzlich ergänzenden Ideen göttlich-menschlicher Staatsgewalt, für die sie mit dem vollen Pathos ihres gleichberechtigten Missionseifers einstehen — vermöchte doch selbst diese zwischen König- und Priesterthum entbrannte Controversscene keine dramatisch bewältigende Macht auszuüben,

---

1) Mitr. Ogni mortal disprezzi
Che a te non serve, ed ogni gloria ignori,
Tranne la gloria che del sangue è figlia
Nab. . . . . . E tu credesti
Che Nabucco altri Numi abbia che il brando? . . .
— — — — — —
Io chiamarti degnai: pel vulgo abjetto
Gl' inganni tuoi col mio terrore unia.
Non prestan fede alle tue fole antiche
I miei guerrieri; e me la spada e l'oro
E non la fama del tuo Dio, difende:
Sempre coi forti egli è.
Mitr. Coi giusti è sempre . . .
Nab. Al por di larva, e la giustizia, e Dio
Fugge dagli occhi di chi preme il soglio,
E l'uom soltanto, e i suoi delitti ei vede.
Mitr. Se fosti tal, ben di catene è degna
La destra mia, che ad ostie pure avezza,
Sacrò l'artiglio a coronato mostro.

wenn sie, abgelöst von der tragischen Handlung und dem Familienschicksal der Labdakiden, eine Selbergeltung in Anspruch nehmen wollte. Welches dramatische Interesse sollte nun Niccolini's Nabucco-Mitrane-Scene einflössen, die, neben der poetischen Berechtigungslosigkeit der beiden, keine staatsideelle, wesenhafte Gefühlsmission repräsentirenden, sondern blos ihre egoistisch selbeigne Machtvollkommenheit sich gegenseitig abkämpfenden, oder vielmehr abkeifenden Conflictpersonen, — die, neben diesem Grundgebrechen, in keiner dramatischen Handlung und Fabel wurzelt. Denn die Lage eines eroberungstollen, nach einer Niederlage in die Hauptstadt zurückgeflohenen Schlachtenlieferers, dessen ganzes Aufgebot an heroischer Beschliessung in der Vorbereitung eines letzten Entscheidungstreffens besteht, kann so wenig für eine dramatische Handlung oder Fabel gelten, dass sie eine solche vielmehr ausschliesst, weil sie bis zur Entscheidung alle Gegenwirkung aufsangt und den dramatisch nothwendigen Widerstreit des Conflictpathos der Gegenfiguren aufhebt und lahmlegt; zumal in einem Drama, das die Kriegsoperationen feindlicherseits nicht mithereinzieht, und den entscheidenden Angriffsplan eines Protagonisten verschleiert, der keine andere Handlung kennt als Kriegsbewegung, das denkbar undramatischste Handeln von der Welt, als blos äusserliches, wüstes, dem Zufall preisgegebenes, jedem anderen als strategischen, mithin antitragischen Pathos verschlossenes Handeln. Unter welchen Bedingungen eine Kriegshandlung die tragisch-dramatische Katastrophe bestimmen; ein Kriegsspielheld ein tragischer Held seyn könne, darüber wird uns der Tragiker des Bürger- und Erbfolgekriegs der rothen und weissen Rosen belehren. Vorläufig erlauben wir uns den Napoleon für den untragischsten, zum Helden einer Tragödie ungeeignetsten aller Kriegsdämonen zu halten. Die Gründe sparen wir uns für eine passendere Gelegenheit auf, woran es nicht fehlen wird. Einen dieser Gründe können wir jetzt schon andeuten: Ein Despot, der, wie seine eigene Mutter von ihm aussagte, statt des Herzens, eine Kanonenkugel in der Brust trug, ist keines tragischen Pathos, wie etwa Richard III., fähig, dessen Herz zwar von kriegsheroischteuflischer Bosheit beseelt, aber doch ein fleischernes Menschenherz war, das die grausam blutigsten aller um die Königskrone geführten Kriege mit diesem Blutgeist erfüllt hatten, das um dess-

willen aber auch die tragische Weihe empfing: von der Blutschuld der fürchterlichen Zeit durchdrungen und darin grossgenährt, diese Schuld des Zeitalters zu sühnen; die Schuld der mit Strömen von Bruderblut sich mästenden Kronensucht. Dass Richard's durch den Kriegsdämon verteuflischtes Herz einer solchen, an diesem Dämon selbst, dem macht- und bluttrunkenen Kriegsheroismus selbst, vollzogenen tragischen Läuterung empfänglich und fähig war, bedingt sein geschichtlich beurkundeter Seelenaufruhr; beweist die Geisterschau in jenem furchtbaren Foltertraum vor seiner letzten Schlacht. Welcher Gewissensaufruhr lässt sich von einem Schlachtendämon erwarten mit einer Kanonenkugel an Stelle des Herzens hinter den Rippen? Von einem Völkerschlächter, dessen Schicksalsläuterung darin bestand, dass er noch auf St. Helena vor dieser Kanonenkugel, als seinem unsterblichen Gotteserbtheil, andachtsvoll kniete, und seine Getreuen anbetend davor knieen liess? Und ein solcher Kanonenkugelheld wäre einer poetisch-tragischen Behandlung, eines kathartischen Tragödienheldenthums würdig? Jedenfalls würde eine solche Apotheose einen Poeten verlangen, der über seine staatsrednerisch ausgearbeiteten Scenen die dramatische Handlung nicht als Gras wachsen liesse für wiederkäuende Nebucadnezar's.

Die gegenseitige Schimpfscene hat keine weitere Folge, als die von Nabucco befohlene Wiederabführung des Oberpriesters Mitrane in sein Gefängniss.

Hierauf erfahren wir von Asfene, auf Nabucco's Frage: was Babelle (Babel, — Paris) denn eigentlich thue?[1]) — wir erfahren, dass Babelle durch Tanz und Schmaus verhindert sey, zur Handlung des Stückes das Geringste beizutragen.[2]) Die aufgemahnten Grossen des Reiches verhielten sich stumm, ihre im Kriege verlorenen Söhne beweinend.[3]) Doch hätte Ar-

---

1) Babelle
Chi fa?

2) tra conviti e danze
Vaneggia il volgo.

3) I tuoi commandi udiro
Dolenti, muti . . . .
. . . Sui lor figli uccisi
Piangono forse.

sace[1]) seinen stillen Landaufenthalt verlassen, um sich Nabucco zur Verfügung zu stellen.[2]) Den Asfene löst Amiti (Maria Louise) ab, flehend für den Oberpriester und die verödeten Altäre. Dafür hat aber der Selbstgötze kein Ohr, der keine anderen Altäre kennt, als worauf Menschen für ihn geschlachtet werden. Nabucco erinnert die Gemahlin an den Sohn, und an dessen künftiges Geschick. Jetzt bringt Asfene der Amiti einen Brief von ihrem Vater, dem König von Medien (Kaiser Franz I.), worin zu lesen: Entweder Nabucco begnügt sich mit Assyrien (innerhalb der alten Grenzen von Frankreich); oder es hat ein Ende mit seiner Herrschaft. Amiti erbebt; Nabucco lächelt[3]), und lässt dem Schwiegervater bestellen, was Götz, das Fenster zuschlagend, dem Reichshauptmann bestellen lässt, nur verblümter.

Der dritte Act ersetzt die Handlung durch feierliche Staatsreden vor den versammelten Grossen und Magiern des Reichs, worunter Carnot-Arsace. Asfene's ermuthigender Ansprache giebt erst die des Nabucco den rechten Schwung durch den Gruss:

> Ihr unverschämten Sclaven! Seht, hier ist
> Nabucco; werft euch nieder, zittert! . .
> — — — — — —
> Mir folgt der Ruhm, euch die Verbrechen.[4])

Sogar längst verstorbenen Königen schleudert Nabucco ruhmrednerische Schmähungen ins Gesicht:

> Ihr Könige
> Verflossner Zeiten, wer von euch war grösser
> Und wen'ger schuldbefleckt als der Nabucco?[5])

1) Carnot, der Cato der Napoleonischen Zeit; ein Cato aber, der dem Cäsar diente. — 2) Bekanntlich übertrug Napoleon 1814 dem Carnot den Oberbefehl in Antwerpen. — 3) Tu fremi! ed io sorrido.

4)
> Schiavi insolenti! è qui Nabucco: al suolo
> Prostratevi; tremate . . .
> — — — — — —
> Meco verrà la gloria, e con voi solo
> Resteranno i delitti.

5)
> O regi
> Delle trascorse età, chi di Nabucco,
> Chi fu fra voi più grande, e chi men reo?

Der langen Staatsrede kurzer Sinn ist:

Werd' ich besiegt, verliert ihr Ehre, Macht
Und Ruhm. Drum auf, Assyrer, zu den Waffen![1])

Hierauf hält Arsace-Carnot dem Nabucco unter vier Augen eine Ermahnungsrede, worin nebst anderen Gewissensschärfungen vorkommt:

Das Blutmeer, das die Erde überschwemmt,
Erreichte deinen Thron; er stürzt, nicht merkst du's.[2])

Nabucco meint: Im Rum-Säuferwahnsinn mag der Taumelnde wissen, dass er taumelt; der im Ruhm-Säuferwahnsinn Taumelnde aber rechnet es sich zur höchsten Ehre, in eine Blutgosse zu taumeln und darin zu ersticken, ohne es zu merken.[3]) In dieser Grossthat besteht denn auch Held Nabucco's einziges Handeln im Stücke. Arsace's Strafrede geht zu Ende; der Act geht zu Ende, Asfene's Meldung: Babelle sey schon von bourbonischen Feindeshaufen umringt, geht zu Ende; nur Held Nabucco steht noch vor dem Anfang des Endes, aber auf Füssen, die den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen taumeln, und geradeswegs hinein in die Blutgosse.

Amiti, an Vasti's Hand, schleicht an der Gosse vorbei, um zu ihrem Vater ins Lager zu gelangen, und dessen hülfreichen Beistand anzuflehen für den Gemahl in der Gosse. Dafür filzt sie dieser, während des Taumelns, noch tüchtig aus, auf die Blutkloake zeigend: hic Rhodus, hic salta!

Und riefe mir das Schicksal selbst entgegen:
Du wirst besiegt — ich stürzte dennoch mich
Ins Kampfgewühl, wo es am stärksten tobt.[4])
Mit andern Worten, in die Gosse, wo sie
Mit Blut am tiefsten geht. —

---

1) Ov' io sia vinto, onor, possanza, e fama,
Voi perderete: all' armi, Assiri, all' armi.

2) Quel mar di sangue, che la terra inonda,
Giunse al tuo trono, il crolla, e tu nol senti.

3) Se caro il regno
M'era più della gloria, io pace avrei
E voi catene.

4) ancor che il fato —
Vinto sarai — gridasse; ove più ferve
La pugna andrei.

Und drinnen liegt er! Amati schreit: der Fuss glitscht aus.[1]) Mitrane stürzt hervor mit dem Ruf:

> Nicht immer bricht
> Entzwei Gott seine Geisseln; häufig wirft er
> Sie in den Koth[2]) — in einen Blutbach oder
> In eine Gosse. —

Asfene, der stehende Unglücksbote in der Tragödie, bringt die Hiobspost: der Tyrier (England) habe durch Gold gesiegt, Babelle eingenommen; schon überschwemme der Scythe (der Kosack) die Strassen. Grosser Jammer unter Vasti und Amiti. Mitrane beruft sich auf die blutigen Schatten der hingewürgten Könige, die nach Rache schreien. An die hingeschlachteten Völker denkt er nicht: von diesen bleibt für einen Mitrane nicht einmal ein blutiger Schatten übrig.

Da erhebt sich Nabucco mit dem fünften Act aus der Blutlache und — ruft:

> Araspe[3])
> Hat meine Ruhmesherrlichkeit verrathen![4])

Reisst seine Soldaten noch einmal fort in ein allerletztes Blutbad, sein Sturzbad:

> O könnt' ich im Blute
> Die Helden Tyrus' zählen![5])

Vasti-Lätitia schreit nach einem Schwert, um, als Nabucco's Mutter, seinen theuren Spuren nachzustürzen, und mit ihm zu sterben. Da sey Gott für[6]), tritt ihr Mitrane in den Weg, und meldet: Amiti liege in den Armen ihres Vaters; und fordert sie auf, ihm nach Reblata (Rom) zu folgen, wo sie ein sicheres Asyl erwarte.

---

1) Il piè vacilla.

2) E pur non sempre Iddio
I suoi flagelli spezza; anche nel fango spesso li getta.

3) Marmont (?).

4) Araspe
Le mie glorie tradì.

5) e numerar nel sangue
Gli eroi di Tiro!

6) Un Dio lo vieta.

Die letzte Scene trägt die Theateranweisung an der Stirne: „Nabucco, wie fortgerissen von Soldaten, die mit anderen Waffen versehen und von einem Krieger angeführt, der nach gehobenem Visir sich als Arsace (Carnot) zu erkennen giebt.“ „Mich trieb“ — sagt er dem Thronentstürzten — „trieb ein

Erhabener Beweggrund. In dir glaubt'
Ich Vaterland und Freiheit zu vertheidigen.
— — — — — Nun schwöre
Mir Freiheit, . . . schwör', und ich und diese Tapfern
Wir zieh'n in Kampf für dich als deine Krieger.[1])

Nabucco wundert sich über das Ansinnen, das auf die Zumuthung hinausläuft: er möchte aus seiner Haut fahren. Wem Letzteres möglich dünkt, weil Nebucadnezar in der Haut eines Ochsen Gras käute; der vergisst, dass Nebucadnezar, selbst als Ochse, Gras mit dem Bewusstseyn eines Königs käute: Jeder Zoll ein König; so dass er, trotz der Umwandlung, eigentlich doch in seiner Haut stecken blieb. In Erwägung dessen, fragt auch Niccolini's Nabucco:

Was fällt dir ein, Arsace?
— — — Ich bin für's Königthum
Geboren, der Assyrer (Franzose) für die Knechtschaft.[2])...

Arsace's Soldaten, lauter Posa's, schreien mit ihm um die Wette: „Freiheit, Freiheit!“ [3]) Lieber sieben Jahre lang ins Gras beissen — denkt Nabucco:

Auf, mein Schwert,
Du Schrecken Asiens, gieb mir ewige Ruhe!

Arsace, ihm in die Arme fallend:

---

1) Sublime
Cagion mi spinse; e in te difender spero
E patria e libertà — — —
— — — — Or tu mi giura
Libertà . . . giura, e questi forti, ed io
Siam tuoi guerrieri . . .

2) Che chiedi, Arsace?
— — — io nacquì al regno
E l'Assiro al servaggio.

3) Ars. e sold. Libertà! libertade!

Halt ein! Aus deinem Blute
Seh ich Tyrannen dutzendweis entspringen.[1])

Da hast du Recht, versetzt Nabucco, und steckt den Degen ein. Als Tyrann stecke ich das ganze Dutzend in die Tasche: ich habe mich anders besonnen. Diesen Degen bringe meinem Sohn, der einst seinen Vater rächen wird als Nabucco III. Meinen Leichnam bergen die Wellen des Euphrat, halte meinen Tod geheim, dass jeder König, mich immerdar erwartend, zittere.[2]) Nabucco springt in den Euphrat, der Vorhang nach.[3])

Wenn die Kritik des Stückes zu dessen Parodie geworden, so hat es lediglich die Tragödie zu verantworten. Keine Handlung; die Personen wie die Scenen auseinanderfallend; der einzige Conflict, zwischen geistlicher und weltlicher Herrschaft, zu einer Schimpfscene zwischen zwei Kutschern herabgewürdigt, die mit Peitschenstielen auf einander losschlagen, weil keiner dem andern ausweichen will; ein Held, der durchweg, im Sinne seiner Verwandlung, Alles mit Füssen tritt. Selbst das an einen antipathischen Helden von Mutter und Gemahlin verschwendete Pathos stumpf und wirkungslos, und wäre noch dann weggeworfen, wenn es eine ächte Perle und keine römische wäre; von historischem Geiste keinen Hauch — Naccubo's Sprung in den Euphrat müsste denn symbolisch gemeint seyn mit Hinzielung auf den etymologischen Ursprung des Wortes aus dem Hebräischen oder Phönicischen „Proth"[4]) dessen Wurzel einen Ochsen bedeutet[5]), welcher noch obendrein mit den Hörnern das Gebirge Taurus durchbricht. Wonach Niccolini's in den Euphrat springender Nabucco seinem biblisch-historischen Endschicksal doch wenigstens bildlich nachkäme durch sein Untertauchen in den „Ochsen" und Aufgenommenwerden von demselben,

---

1) Nab. Or dammi, o brando
Terror dell' Asia, un immortal riposo.
— — — —
Ars. No: dal tuo sangue io veggo
Nascer tiranni a mille a mille.

2) Il cadavere mio ritengan l'onde,
Ed ogni re sempre m' aspetti, e tremi.

3) Nabucco si è gittato nell' Eufrate e cade il sipario.

4) פרת — 5) פר (farr).

mit dem Vorbehalt der buchstäblichen Erfüllung der Metamorphose durch seinen Erbfolger. Was endlich die Charakterzeichnung betrifft, so ist nicht Eine Figur in dem Stücke, die mehr Physiognomie als ein Mondkalb hätte: rudis indigestaque moles. Und da soll die Kritik nicht schmerzvoll die Zähne zusammenbeissen und knirschen: difficile est satyram non scribere! Doch mag ‚Nabucco' zu den noch nicht vollausgereiften Tragödien des hochberufenen G. B. Niccolini gehören, dessen Ruhm als Tragiker eigentlich erst mit der Tragödie,

Antonio Foscarini,

beginnt. Apollo sey den Zähnen unserer Kritik gnädig, dass diese reife Frucht sich doch nicht wieder als sauerer Apfel ausweise, in den sie gebissen!

Antonio Foscarini, Sohn des Dogen Aloise Foscarini, liebt Terese Novagero, die seine Liebe mit einer gleich innigen erwidert. Während seiner Abwesenheit als Gesandter der venetianischen Republik in der Schweiz, warb Contarini, Einer der Drei des fürchterlichen Inquisitionsgerichtes, um Terese bei ihrem Vater, der sie dem Schrecklichen nicht ohne die grösste Gefahr versagen konnte. Die Tochter opfert sich für den Vater mit blutendem Herzen und reicht die Hand dem grässlichsten des Dreigerichts. Antonio Foscarini kehrt aus der Schweiz zurück, und erfährt von seinem Vater, dem Dogen, dem sein einstiges Liebesverhältniss mit Teresa, wie jedem anderen, als den beiden Liebenden, ein tiefes Geheimniss geblieben, Teresa's eheliche Verbindung mit Contarini, dem Erbfeinde seines Hauses. Teresa, ein Phönix unter den italienischen Frauen ihrer und aller Zeiten, vereinigt in ihrem Herzen die unwandelbarste Liebestreue mit der strengsten ehelichen Treue. Besorgt um den vom Gemahl, als persönlichem Feinde und Vehmrichter, gefährdeten Geliebten, entschloss sich Teresa, um den Bedrohten zu warnen, zu einer heimlichen Unterredung mit Antonio, der sie unter den bergenden Flügeln der Nacht in einer Gondel auf der Lagune mit einem schmelzenden Liebesgesange begrüsst. Die heimliche Unterredung findet im Garten ihres Hauses statt, der an das Haus des spanischen Gesandten stösst. Dieser Umstand

führt die Katastrophe herbei. Mittlerweile ist nämlich vom Senat jenes, infolge der berüchtigten, auch aus St. Real's Erzählung bekannten Verschwörung des spanischen Gesandten, Marquis de Bedmar (1618), erlassene Edict von neuem eingeschärft worden, das jeden Patricier mit Todesstrafe bedroht, der zur Nachtzeit im Hause eines fremden Gesandten betroffen würde. Nun wird die geheime Besprechung des Liebespaares von Teresa's Gemahl, dem Schreckensmann, Contarini, überrascht. Antonio Foscarini kommt dem Eindringenden durch schnelle und beabsichtigte Flucht ins Gesandtschaftshotel zuvor, und wird daselbst, nach einem missglückten Selbstmordversuch mit seinem Pistol, schwer verwundet von den Aufpassern des Schreckensmannes festgenommen. Der Ehre und Sicherheit der Geliebten wegen, hatte er sich in das Gesandtschaftsgebäude geworfen, um als Uebertreter des Gesetzes durch seinen Tod das Liebesgeheimniss mit ins Grab zu nehmen. Jetzt erfährt der Unglückliche vom Commandanten der Staatsgefängnisse (Capitan Grande), — was vor aller Welt ein unerforschliches Geheimniss — dass Einer der Inquisitionsrichter Teresa's Gemahl sey. Vor das furchtbare Tribunal geführt, verschweigt Antonio Foscarini den Beweggrund, der ihn in das Gesandtschaftshaus geführt, und verschweigt ihn selbst seinem Vater, dessen Stimme den Ausschlag giebt, für den Fall, dass keine Stimmeneinheit unter den drei Richtern erzielt würde; was hier eintrifft, da der eine der Dreimänner, Badoero, ein Ehrenmann von milder Gemüthsart, der Verurtheilung nicht beitreten würde, wenn der Angeklagte ein offenes Geständniss hätte ablegen wollen. Da Antonio unerschütterlich in seinem Stillschweigen verharrt, wird er zum Tode verurtheilt. Nun stürzt Teresa in den Sitzungssaal, wie irrsinnig vor Schmerz, und giebt angesichts ihres Gatten das Sachverhältniss an; zum Unglück, und nur der Tragödie zum Glück, hat der verruchte Contarini, um dem Widerruf des Todesurtheils zuvorzukommen, den jungen Foscarini heimlich erdrosseln lassen. Ein beseitigter Vorhang zeigt die Leiche, bei deren Anblick Teresa in Verzweiflungsschmerz sich ersticht. Den Annalen des Liri und Muratori zufolge ist nur so viel geschichtlich, dass die Erdrosselung des jungen Foscarini von dem Inquisitionsgericht übereilt und erst nachträglich die Ehre der Familie wieder hergestellt

wurde, nachdem die Unschuld des Erwürgten an den Tag gekommen war.[1])

Schon aus der Inhaltsangabe treten die Mängel des Planes deutlich hervor. Zunächst muss das Fabelmotiv für eine fünfactige Tragödie zu dünn und zu dürftig erscheinen. Das dramatische Interesse beginnt mit dem Augenblicke, wo Antonio von seinem Vater dem Dogen, Teresa's Verbindung mit Contarini erfährt. (I. Sc. 4.) Da Niemand das Geheimniss seiner Liebe kennt, ist alles Vorhergehende, $^2/_3$ des 1. Actes folglich, müssige Exposition, worin kein Zug, der auf dieses Verhältniss zielt. Die lange Eingangsscene ist auch in sofern vom Uebel, als sie die Abstimmung in der Senatsberathung unter Vorsitz des Dogen über die erneute Promulgation jenes Gesandtschaftsgesetzes breit und umständlich darlegt, ohne dass der Zuschauer einen Zusammenhang mit dem Hauptmotiv erkennt, der ja erst unmittelbar vor der Katastrophe durch Antonio's plötzlichen Einfall, das Gesandtschaftshotel zu betreten, begreiflich wird. Die ganze feierliche Abstimmungsverhandlung ist also für den eintretenden Fall ad hoc erfunden: die schlimmste Expositionsweise, die sich denken lässt. Da ziehen sofort die Dreimänner, der Doge vorauf, lange Staatsreden von Niccolini'schem Kaliber aus dem Busen

---

1) Die einzigen Geschichtschreiber, die von dem Schicksal des Antonio Foscarini Näheres berichten, sind Vittorio Liri im V. Vol. seiner „Memorie recondite“ und Franc. Rossi da Rettimo in der Vita, die er von Antonio Foscarini's Enkel, Girolamo Foscarini, schrieb (Venez. 1659). Letzterer bezeichnet die Dame, mit welcher Antonio Foscarini ein vertraulicheres Verhältniss hatte, als eine Ausländerin, die sich in Venedig aufhielt. Die hohe Geburt der Dame gestattete dem Foscarini keinen freien offenen Besuch derselben. Er konnte sie daher nur des Nachts und als ausländischer Cavalier verkleidet in ihrem Hause sprechen, dessen Lage in der Nähe des Palastes der französischen Gesandtschaft die Handhabe zu der verleumderischen Anklage bot, welche die Hinrichtung eines solchen Senators zur Folge hatte. (Godeva questo Cavaliere la pratica di una Dama estera, che si ritrovava a Venezia l'eminenza della cui nascità non permittendo l'adito palese alle sue stanze, conveniva al Foscarini in tempo di notte ed in abito non di nobile veneto, ma di Cavalier forestiero con ogni secretezza penetrare la sua abitazione. La vicinanza di questa al palagio dell' ambasciatore di Francia diede ansa alla perversità de' maligni di formar orrida calonnia, e fare un tanto Senatore innocentemente morire. Rossi a. a. O. p. 38.)

ihrer Toga: über spanische Herrschaft und Intriguen in Italien; über das von Kettendruck belastete Italien, unter welchem Kettendruck des Castilianers, dieses „Helden der Knechtschaft", sogar das italienische Denken ächzt.[1]) Dann wickelt sich weitläufig ein Stück von Marquis Bedmar's längst abgethaner Verschwörungsgeschichte aus einer Busenfalte der Dogentoga los, wie der Leib einer Abgottsschlange aus dem Gehren des Schlangengauklers, der sich die gespaltene Zunge um die Lippen spielen lässt. Zwischendurch schnellt sich Contarini selbst wie ein Drache empor, seinen Todfeind, den Dogen, anzischend; dass dieser doch nur der erste ihrer Unterthanen, seiner nämlich und seiner Collegen, der Drei.[2]) Endlich nach langmächtiger Debatte über Staatsinteressen, die für die Handlung selbst des Kaisers Bart sind, wird zur Abstimmung über die zu erneuernden Gesandtschaftsgesetze geschritten.

Ein italienischer Kritiker, der dieser Tragödie des Niccolini hart zusetzt, weist die historischen Schnitzer des Dichters nach, besonders was die Gerichtsbräuche und den Hergang bei den Verhandlungen betrifft.[3]) Dergleichen Verstösse können zu dramatischen Schönheiten werden und sind nur dann aufzumutzen, wenn sie das nicht thun; doch auch in diesem Falle nicht schwerer anzurechnen, als die getreuste Beobachtung geschichtlicher Angaben anzurechnen wäre, wenn sie sich durch jene Umwandlung in dramatische Vorzüge nicht zu beurkunden vermöchte. G. B. Gaspari, der auch die dramatischen Schwächen der Tragödie mit Nachdruck und Einsicht hervorhebt, hat den oben berührten organischen Fehler der Expositionsscene zu rügen versäumt. Er tadelt die Scene blos, obwohl mit Recht, weil sie nicht in die Handlung einführt; nicht aber um des gröberen Anstosses willen, weil sie von vornherein lediglich zu Gunsten

---

1) ma il Castiglian superbo,
Questo eroe del servaggio, espugnar gode
Ogni libera gente, e dar catene
Allo stesso pensiero . . .

2) Doge, non seì che dei soggetti il primo
Tel ricordano i Dieci.

3) La Tragedia Antonio Foscarini di Giovambattista Niccolini presa in esame da Giovamb. Gaspari. Venez. 1827.

der Katastrophe vorgesehen wird, wie etwa der Fettbuckel dem Kameel für den Nothfall dient, wenn es ihm an Nahrung gebräche. Und noch die 4. Scene, wo Antonio vom Vater Teresa's Vermählung erfährt, hält diese Mittheilung drei lange Seiten hin, die zu einer Debatte zwischen Vater und Sohn über den politischen Zustand Venedigs und den durch die Regierung der Zehn- und Dreimänner ausgeübten Terrorismus verwendet werden. Ein schwereres Expositionsversehen in unsern Augen, als die Unwahrscheinlichkeit, dass Antonio Foscarini die Nachricht von Teresa's Ehe nicht in dem so nah angrenzenden Schweizerlande sollte erhalten haben, worauf der ital. Kritiker, freilich wieder mit vollem Rechte, besonders Gewicht legt.[1]) In den Ausruf aber: „Da haben wir einen ganzen durchaus und völlig, in Rücksicht auf die Handlung, unnützen Act“[2]), müssen wir unbedingt einstimmen.

Nach der niederschmetternden Kunde, was beginnt Antonio? Er muss die Geliebte sprechen, um mindestens den Trost ihrer unveränderten Liebe zu erlangen, und sie dann mit gutem Gewissen hoffnungslos fortlieben zu können.[3]) Eine Liebe, sollte man glauben, die vorweg zu einer selbstlosen platonischen Entsagung, zur Seligkeit stiller Selbstverzehrung fähig und entschlossen ist, eine solche Liebe dürfte wohl schwerlich gleich mit dem ersten Schritt eine Gelegenheit zu einer Zusammenkunft aufsuchen, die doch möglicherweise Ruf, Ehre und Leben der Geliebten gefährden könnte, da der Entsagende nicht imvoraus wissen kann, ob er, im Ueberraschungsfalle, Herr der Situation bleiben, und durch seine Selbstaufopferung die Geliebte würde retten können, unversehrt an Ruf, Frauenehre und Frauentugend. Welche glücklichen, unberechenbaren Zufälle mussten bei der wirklich erfolgten Ueberraschung durch den Gemahl zusammentreffen, damit Teresa durch die bewilligte Unterredung nicht blossgestellt werde! Antonio musste unbemerkt entkommen; das spanische Gesandtschaftsgebäude musste an Contarini's Garten stossen;

---

1) Ma qual verisimiglianza che non n'abbia avuto notizia nella Svizzera etc. p. 71. — 2) Ecco un atto intero inutile affatto all' azione.

3) Sa che l'amai senza delitto, e posso
Senza speranza amarla.

Antonio musste den plötzlichen Einfall haben, sich in dasselbe zu flüchten u. s. w. Würde ein Entsagungsheld, bei der vorausgesetzten Möglichkeit einer Ueberraschung und deren Folgen für die Geliebte, eine Zusammenkunft erstreben? Nach aller Psychologie dieser Liebe würde er sich in die Schmerzenswonne seiner Preisgebung einspinnen, und im Stillen verbluten. Er würde vorweg auf die Mission eines dramatischen Helden verzichten und sich seiner Bestimmung eines lyrisch-elegischen Verzweiflungshelden bescheiden. Da aber Antonio Foscarini, als Titelheld seiner Tragödie, einmal vor den Riss soll, greift er, wie alle Schwächlinge, nach einem Auskunftsmittel, das weder Fisch noch Fleisch ist: er haucht auf der Lagune seine Sehnsucht in einer Barcarola aus, die Geliebte mit der Wechselwahl ängstigend: entweder sie sehen und sprechen, oder sterben.[1]) Ein Verschmachtungsmotiv, das in eine Ballade, eine Troubadour-Romanze, allenfalls passen mag; nicht aber in eine Tragödie, deren Held Folter und grausamen Tod besteht, die Ehre seiner eigenen Familie in die Schanze schlägt, nur um die Ehre der Seelengeliebten rein und makellos zu wahren. Durch die erschlichene Zusammenkunft compromittirt Antonio Foscarini das Heldenthum der Entsagungsliebe; durch die Barcarola den dramatischen Helden; durch seinen heroisch-ritterlichen Tod die Folgerichtigkeit seines Charakters, die Psychologie seines Dichters und den Bestand der Tragödie selbst.

Auch das, was unser College, der italienische Kritiker, an dem zweiten Act zu tadeln findet, hat Hand und Fuss. Er tadelt den fortgesetzten Stillstand der Haupthandlung, welche weder durch die Klagen des Contarini über die Kälte seiner Frau Teresa, und durch deren stockende Rechtfertigung in der ersten Scene gefördert wird; noch durch die darauf folgende, wo die beiden Dreimänner Contarini und Loredano über ihre Staats- und Amtsgewalt sich in Darlegung der abscheuwürdigsten Herrschaftsprincipien überbieten: Loredano als Fanatiker eines theoretischen Machiavellismus; Contarini aus angeborener prakti-

---

1) ah! s'io non deggio
Rivederla mai più, corro alla tomba
Che mi addita il dolor.

scher Verruchtheit. Von Foscarini ist nur insoweit die Rede, als Loredano dem Contarini eine von ihm aus dem bekannten Löwenrachen gezogene Denunciation gegen Foscarini vorzeigt[1]), infolge dessen der Name des Letzteren in das Buch der „Verdächtigen" eingetragen wird. Von einem Handeln des Helden, von planmässigen Gegenanschlägen, ist nirgend die Rede, desto mehr handelt es sich um Reden, und ist von blossem Reden die Rede.[2])

Soll uns — müssen wir, unsere Bedenken wieder aufnehmend, fragen — soll uns für all die gerügten Mängel der ersten zwei langathmigen Redeacte die Kürze des dritten entschädigen, der, auf der Höhe der Verwickelung aus dem Geheimgespräch der Liebenden im Garten besteht, und doch nur die Entsagungsscene par excellence ist; die Scene, worin die Entsagungsknospe sich im Garten entfaltet zum aufgebrochenen „Blümchen rühr' mich nicht an"? Worin Teresa dem Seelenbräutigam die Herzensschrauben schildert, die ihr Vater, vor ihr knieend, im Zimmer, wo ihre Mutter verschieden, ihr angesetzt, flehendlich weinend, dass sie dem Schreckens-Dreimann, dem Contarini, die Hand reiche. Bei diesem Schauderbericht überläuft den Befreiungshelden, der eigentlich nur den Helden der tyrannenfresserischen Tendenz-Phrase maskirt, eine Gänsehaut, und zwar die der capitolinischen Befreiungsgänse, und er bricht, wie diese, in den Alarmschrei über die fluchwürdige Gewalt der Dreier und Zehner aus:

Du füllst mit Schauder mich! Wohin ist diese
Gräulvolle Herrschaft nicht gediehen! Traun,
Der Kothwieg' deiner Schlammlagunen würdig,
Verworfne Stadt, die solche Herrschaft duldet!
Warum nicht öffnete an jenem Tag
Die Erde sich, um diesen grausamen
Gerichtshof zu verschlingen? Brannte nicht
Ein Blitzstrahl die bescepterten Mordknechte

---

1) Dove all' accuse
S'apre gelido marmo, io questo foglio
Ritrovava poc' anzi. (II. 3.)

2) non servono che a riempire la tragedia di nuove parole, di fatti, niente. p. 72.

Zu Asche, tilgend selbst ihr Angedenken?
Ha, nein! Was sagt' ich! Leben, leben soll,
Ja ewig leben ihres Namens Schmach,
Ein Gegenstand des Abscheus und der Schande.[1])

Donnerworte im Munde eines Foscarini, der sich selbst als Bedmar seines, von maskirten Junker-Henkern geknebelten und unter den Bleipolstern einer schaudervollen Geheimregierung erstickten Vaterlandes erhoben hätte und an dem heroischen Befreiungsversuche, die Befreiung beider Herzgeliebten, seiner Seelendame und seines Vaterlandes, als wahrhaft tragischer Held, zu Grunde gegangen wäre. Im Munde eines, wie Childe-Harold mit glänzenden Triaden die Schweiz durchwandernden Freiheitsphrasen-Reisenden, um als Entsagungsritter heimzukehren und als Opfer des Schweigens sich erdrosseln zu lassen — im Munde dieses Foscarini verzischen die Donnerworte zu capitolinischem, aber das Capitol nicht rettenden Gänseangstgeschnatter. Plinius schreibt dem Gänserich die verliebteste Natur zu unter den Vögeln, und führt als Beispiel einen berühmten Ganter[2]) an, der eine schwärmerische Liebe für ein Mädchen in der zärtlichsten allei Gänsebrüste nährte, dasselbe überallhin begleitete, aber in bescheidner Zurückhaltung, als anspruchsloser Entsagungsgänserich. „Du weinst?" — fragt nämlich Antonio die Teresa —

Vergiesse diese Thränen
Doch mindestens an dem bewegten Herzen.

Teresa erinnert ihn an Plinius' enthaltsamen Ganter:

---

1) D'orror mi colmi! Ove non giunse questa
Mostruosa possanza? Oh, bene avestî
Per cuna il fango delle tue lagune
Vil città che la soffri! ed in quel giorno
O giustizia di Dio, che non apristi
Sotto il crudele tribunal la terra?
Fiamma del ciel non consomò que' suoi
Carnefici scettrati, e fece ancora
La memoria perirne? Ah no, che dissi!
Viva l'infamia del lor nome, e sia
Argumento di sdegno e di rossore!

2) H. N. Lib. X. c. 26.

O Foscarén, dem schwächlichen Geschlecht
Bist du ein Tugendbeispiel schuldig.
Antonio. Weib meiner Seele! Tod dem Sterblichen,
Der solche himmlisch reine Tugend zu
Beflecken wagte . . . Nicht beglückt, geliebt
Nur darf ich leben.[1])

Plinius' Entsagerich that noch mehr; er starb am gebrochenen Herzen, als sein Mädchen sich verheirathete. Hier haucht Teresa ihre entsagungsseligen Liebesgefühle in solche Todeswehmuth aus:

Schon fühl' ich nah'n mein letzt Geschick.
Dir aber wird nur eine Rückerinnerung
An die im Herzen bleiben, die so sehr
Dich hat geliebt; und eine Mitleidsthräne
Dir nur im Auge bleiben. Auf dem Weg
Zum Grab seh ich nach dir allein mich um;
Hinschmachtend trauervoller Tage du
Allein'gen Sehnens einz'ger Thränengrund!
Doch weil ich lebe, werd' ich keinen andern
Gedanken hegen, als nur dich allein.
Ob auch von dir entfernt, so werd' ich dennoch
Das fühlen, was du fühlst. In Gott wird uns
Vereinen das Gebet. Ach, du wirst doch
In Freiheit mind'stens weinen können. . . Lass
Ein rein Gefühl auf dieser leid'gen Erde
An jene Himmelsfreude uns gewöhnen,
Die keine Reue kennt. Gleichwie die Tugend,
Belohnt auch ihre Schmerzen wahre Liebe,
Und süss ist Weinen für dein himmelwärts
Erhobnes Auge, hingewandt den Blick
Nach jener Stadt, die frei ist von Tyrannen;
Wo Gott auf ewig die verbindet, die

---

1) Ant. Ma tu piangi? almeno
Sull' agitato cor versa quel pianto.
Ter. O Foscaren, tu devi al fragil sesso
Esempio di virtù.
Ant. Donna dell' alma
Pera il mortal che una virtù celeste
Contaminare osasse . . . Io viver deggio
Amato e non felice . . .

Der Mensch getrennt... Hier aber darf ich dich
Nicht wiedersehen.[1])

Ekstatisch holde Abschiedslaute einer in sich seligen Entsagungsliebe! Sind aber diese Empfindungen von so übersinnlicher Gefühlsschwärmerei, so ätherischer Seelenhaftigkeit und geistiger Verhauchung, von so transscendent sentimentalem Spiritualismus — ist das der Empfindungsausdruck eines, sey's noch so reinen, tugendhaften, geschickergebenen italienischen Frauenherzens? Oder loht nicht selbst das Flammenherz der heiligen Therese aus ihrer Hand empor, mit einer Gluth, die nur der intensiv heisseste Lichtkern aller zu gottesbrünstiger Liebesleidenschaft geläuterten und verfeinerten Herzenstriebe? Sie selbst lächelt über ihre „heiligen Liebesrasereien" (mis santos devaneos de amor)... Niccolini's Teresa aber mag ein Frauentugendspiegel im Allgemeinen seyn, virtualiter, potentia, wie die scholastische Philosophie sich ausdrückt — eine italienische Tugend- und Liebesmärtyrerin von Fleisch und Blut ist diese Teresa nimmermehr; weit eher eine aus nordischen, englischen, deutschen, scandinavischen, ossianischen Frauennebelidealen künstlich abgeklärte, abstrahirte, destillirte Ent-

---

1) Teresa. Io già sento vicin l'ultimo fato;
Ed a se di colei che tanto amasti
Sol la memoria rimarrà nel core,
E negli occhi una lacrima pietosa.
Sul cammin della tomba, io per te solo
Mi volgo indietro; dei languenti e merti
Giorni tu solo desiderio e pianto.
Ma finche vivo, io non avrò pensiero
Che non sia tuo: benchè da lontano
Io sentirò quello che senti; in Dio
Ci unirà la preghiera. Ah! tu potrai
Piangere almeno in libertà... Ci avezzi
Sulla misera terra un puro affetto
A quella gioia che non ha rimorsi.
Al par che la virtude, amor verace
I suoi dolor compensa, e dolce il pianto
Si fa negli occhi che son volti al cielo,
Alla città dove non son tiranni,
Ove in eterno ricongiunge Iddio
Quei che l'uom separava... Io quì non deggio
Vederti più.

sagungsheldin. Und ihr Antonio ist das Männchen dieser Gattung. „Ich fühle", schwärmt er mit einem sentimental-mystischen Stossseufzer:

> Ich fühle den Gedanken jetzt des Himmels
> Mit meinem Schmerz sich mischen.

Das Paar würde sich in eine Wolkenglorie auflösen, käme Teresa's Vertraute, Matilda, nicht dahergestürzt, mit dem Schreckensruf: Der Wauwau kommt:

> Flieh, flieh! . . . es naht der Contaren.[1])

Wohin nun Foscarini flieht, wissen wir bereits: ins spanische Gesandtschaftshotel, um daselbst einen Fehlschuss zu thun, der ihn den Drei- und Zehnmännern in die Hände liefert. Trotzdem behauptet unser dramaturgischer College, G. B. Gaspari: „Wir zwar befinden uns unversehens am Ende des III. Actes; nicht aber die Tragödie; diese habe vielmehr noch gar nicht angefangen, da wir aus ihr noch immer nicht erfuhren, wohin denn eigentlich all' die Rednerei abziele." [2]) So wird doch mit dem IV. Act endlich die Handlung, selbst für unsern venetianischen Aristarchen beginnen, der Niccolini's historische Schlägeleien und juristische Pudeleien gegen die Republik Venedig und ihre Gerichtsgebräuche dem Dichter des Foscarini einträнkt.

Bei der 3. Scene, wo Loredano abermals den Contarini in die Schule nimmt, und ihn einen blos durch glücklichen Instinct geleiteten Empiriker der Grausamkeit nennt, die als Kunst betrieben werden müsse [3]), — hier noch, bei der 3. Scene, könnte Einen die Besorgniss anwandeln, dass die Handlung auch im IV. Act, wie ihr Held, einen Fehlschuss thun möchte. Die Besorgniss steigert sich zum Schrecken in der Verhörscene bei den zwei Worten Foscarini's: „Ich werde schweigend sterben." [4])

---

1) Fuggi! deh fuggi! . . . Contaren s'inoltra.

2) . . . ma già senza avvedercene siamo sul termine del III. atto. E la tragedia? e la tragedia siccome quella che non ancora ce ne mostrò il soggetto, che non ci diede punto a conoscere a che tendono tutte quelle ciance, la tragedia, diciamo, non è ancor cominciata.

3) Impeto è in te la crudeltà: dovrebbe
Essere un arte.

4) Morrò tacendo.

Loredano's Anklage macht vollends stutzig und verwirrt. Man erwartet den Schritt in medias res: Anklage auf Gesetzesbruch durch Foscarini's Erscheinen im Palaste des spanischen Botschafters. Statt dessen formulirt Loredano die Anklage auf Ehrfurchtsverletzung, welcher sich Foscarini durch tadelnde Aeusserung über die „Drei" schuldig gemacht.[1]) Loredano unterstützt die Anklage mit Gründen, die er aus Protokollen der österreichischen Polizei unter Metternich zu schöpfen scheint, denuncirend die Press- und Redefreiheit, die das Volk aufrege; die Gedankenfrechheit, die der Staaten Macht untergrabe, und vom Denken abstreifend die altehrwürdigen Bande, Alles mit verwegener Prüfung zerstöre.[2]) Antonio deutet auf seinen Knebel im Munde, dem er blos die Worte abzuringen vermag:

Hier ist erhaben nur
Mein Schweigen.[3])

Alle Ehrfurcht vor der Erhabenheit des Schweigens — könnte unser College Gaspari rufen, — wenn nur dein Schweigen nicht die Handlung selbst unter gerichtliches Siegel legte. Oder soll vielleicht das Schauerliche in dem heimlichen Gerichtsverfahren der Drei und der Zehn das Tragischfurchtbare ersetzen, das von den Fünf ausgehen soll, den fünf Acten einer Tragödie nämlich? — Selbst dem Mildgesinnten unter den drei venetianischen Höllenrichtern, dem Badoero, reisst der Geduldsfaden. Er schreit nach beschleunigter Verhandlung, wie der Hirsch nach Wasser, und wie G. B. Gaspari nach Handlung. „Was hilft das Wortgefecht?"[4]) ruft er. Foscarini wird wieder ins Gefängniss geführt, Badoero hebt zu Gunsten des Angeklagten hervor, dass derselbe den spanischen Gesandten nicht gesprochen. Darauf

---

1) ma temerario osava
Ad onta del divieto, in questo loco
Mover parole irreverenti e stolte
Contro il poder dei Tre . . .

2) Udite: e questa
La nota libertà dei detti audaci
Che i popoli agita.

3) è qui sublime
Solo il silenzio mio.

4) Garrir che vale?

entgegnet Contarini: Er konnt' ihn sprechen, das genügt.[1]) Gelegentlich des Contarini, was ist's mit dem? Wir stehen mit beiden Füssen in der Katastrophe und noch wissen wir nicht, wie viel Contarini von der Schuld seiner Frau und ihrem Verhältnisse mit Foscarini weiss; ob er auch, in Bezug auf dieses Verhältniss, noch immer im „grünen Buche" blättert, worin die Verdächtigen verzeichnet stehen[2]), oder ob seine Aeusserung gegen den ihn zur Rache aufstachelnden Loredano: „Ist nur erst der Buhle abgethan, dann such' ich mir eine Rache aus für sie nach Musse und Bequemlichkeit" [3]), — aus voller Ueberzeugung von Teresa's Schuld entspringt? Woher hat er die Ueberzeugung? Auch darüber schwebt das Drei- und Zehner-Mysterium, das Loredano den „Gott des Staates" nennt.[4]) Der Gott der Tragödie ist das Staatsgeheimniss gewiss nicht. Dieses Gottes Walten in der Tragödie besteht gerade im Offenbaren aller Geheimnisse. Wie er das zu Stande bringt, ist freilich sein Geheimniss, in das er wenige Auserwählte einweiht, zu denen aber Niccolini nicht zu gehören scheint.

Da zwischen den Dreirichtern, durch Badoero's Bedenken, Meinungsverschiedenheit entsteht, ist die Stimme des Dogen vonnöthen, der nun entboten wird. Der Doge Aloise Foscarini hat keine Ahnung von des Sohnes Verhaftung und Anklage. Er wird mit ihm allein gelassen, um den Beweggrund, der den Sohn in das spanische Gesandtschaftsgebäude geführt, zu erforschen. Das Resultat der geheimen Unterredung zwischen Vater und Sohn ist des Letzteren Erklärung: „Schweigen muss ich, und sterben"[5]) — trotz der eindringlichen vom löblichsten Tragödiepathos bewegten Ermahnungen des Vaters. Ungerührt selbst von dem Vorzuge

---

1) Ma lo poteva, e basta.

2) Indicando il libro verde, in cui erano registrate le persone sospette. Anweisung für Loredano IV. Sc. 5.

3) Lascia che spento
Cada il suo vago; eleggerò tranquillo
Modo e tempo alla pena. (IV. 3.)

4) Inquisitor sagace
Sdegna le pene ove non sia mistero,
Dio dello stato.

5) Tacer debbo, e morir.

dieser Scene, dass sie die einzige tragisch-würdige des Stückes, beharrt der Sohn bei seinem Schweigen. Und thut klug daran, unter uns gesagt. Er würde sich um die gute Meinung, die sein Vater, der Einzige, von ihm, als Titelhelden der Tragödie, gefasst, augenblicklich bringen:

Verschwörung zettelst du, Unmenschlicher!
Du hast die wilde Tugend des Empörers.
Willst mit dem Spanier du dein Vaterland,
Das süsse Vaterland, zerstören? [1])

Die günstige Meinung des Vaters von seinem tragischen Heldenthum würde er zerstören. — Jetzt heisst es, reden ist Silber, schweigen Gold. Antonio hält das Gold des Schweigens im Munde fest mit den Zähnen. Auf den Knieen beschwört ihn der Vater: „sprich!“ „rede!“ — dass er ein Narr wäre, und sich dann sagen müsste: Si tacuisses, Protagonistes tragikotatos mansisses! Jetzt kann er sich, dem Vater wenigstens gegenüber, in den Mantel des Stillschweigens als tragischer Held hüllen und drappiren, und den fünften Act an sich kommen lassen. Sogar unser handlungsbeflissener Genosse, Gaspari, findet die Scene lobenswerth. Schade nur, meint er, dass sie der Verfasser mit unzähligen Flausen und Kinkerlitzchens verbrämt hat. [2]) Von Antonio's wohlüberlegter Einhüllung in den Mantel des Stillschweigens bis über die Ohren, sagt Gaspari kein Wort. Uns dagegen scheint diese, von der schmeichelhaften Ansicht seines Vaters gebotene Philosophie des Schweigens bei unserem Tragödienhelden eine so hervorstechend glänzende Eigenschaft, dass wir, um des Mantels willen, die Kinkerlitzchen und Verbrämungen übersehen wollen, womit ihm sein Landsmann, der venetianische Kritiker, am Zeuge flickt.

Für Handlung ausserhalb des V. Acts sorgt das venetianische Strassenvolk, das mit Foscarini's Namen unter den Fenstern des Dogenpalastes die Luft erschüttert. Eben so plötzlich wird

---

1) Ti congiuri, inumano! hai d'un ribelle
La feroce virtù. Vuoi coll' Ibero
Strugger la dolce patria?

2) L'invenzione nel IV atto d'interposse il Doge a damare il figlio, non è all certo priva di lode, peccato che l'autore l'abbia ingombrata d'innumerabili farfalloni!

aber das Strassengeschrei zu Gunsten Foscarini's von dem Gerichtsdiener durch das blosse Ausstrecken des „schwarzen Stäbchens“ erstickt. Zur Vorsorge hat inzwischen auch Contarini die heimliche Erdrosselung des Antonio vornehmen lassen; so dass Teresa mit ihren Enthüllungen in der letzten Scene zu spät kommt, und ihr nichts übrig bleibt, als sich beim Anblick von Antonio's hinter einem schwarzen Vorhang sichtbar gewordener Leiche den Dolch ins Herz zu stossen mit den Worten an ihren Dreimann:

> Vergebens hoffst du,
> Dass so viel Lieb' ich überlebe. Ihm
> Verbindet mich in freier Wahl der Tod.[1])

Um nicht vor Niccolini's bedeutendem Ruf und Angesichts seiner Bewunderer das Odium auf sich zu laden, als hielte er den Dichter des Foscarini für einen Schriftsteller, „geboren zu Minerva's und aller Musen Verdruss und Aerger“ [2]), und um dem in die Pfanne Gehauenen doch Ein gutes Haar zu lassen, belobt Gaspari im Anhange zu seiner Kritik nachdrücklichst Niccolini's trefflichen in Schilderungen, malerischen Bildern u. dgl. ausgezeichneten Styl. Leider verhält es sich mit diesem Einen guten Haar nicht wie mit dem einen Purpurhaar in König Nisus' Haarwuchs, oder wie mit dem einen Goldhaar in den Zöpfen der Prinzessin mit dem Schweinerüssel, oder wie mit dem einen Scheitelhaar unter den Zotteln des Riesen Orillo bei Ariost, woran Heil, Macht und Leben des Besitzers geknüpft ist. Im Gegentheil sind sogenannte schöne Stellen, ist selbst der reinste, tadellose Kunststyl einer in ihrem Wesen und Kern verfehlten Dichtung, einer dramatischen zumal, das Haar eben, das man in ihr findet. Genau besehen, löst sich aber auch dieser scheinbare Vorzug in Dunst und Nebel auf. Ein in Gehalt und Wesen hohles, missglücktes Product kann mit einer glatten, zierlichen, schmucken, formell ansprechenden Hülle gleissen; nimmermehr aber für stylistisch schön gelten; auf Styl, und vollends auf den der

---

1) Invan tu speri
Che a tanto amore io soppravviva: ottengo
Libere nozze, e mi fa sua la morte.

2) — essere il Niccolini tenuto da noi per uno scrittore nato in ira a Minerva ed alle Muse.

Gattung zukommenden Kunststyl, Anspruch machen, der nichts anderes eben, als den vollkommen adäquaten Ausdruck des geistigen Gehaltes, der innern Kunstwürdigkeit und Eigenthümlichkeit der dichterischen Individualität bedeutet. Im Styl ist die ideelle Physiognomie des Kunstwerks und des Künstlers ausgeprägt. Die schmucke, bestechende Schulform, mit der ein in sich nichtiges Erzeugniss prunkt, ist daher nur der Purpurlappen, worin eine Missgeburt eingewickelt liegt; ein purpurgeborenes, will sagen, in Purpurwindeln gebettetes Missgeschöpf, die es nur noch widriger und ungestalter erscheinen lassen. Unbewusst und unwillkürlich verwandelt sich denn auch der an Niccolini's Foscarini von seinem schärfsten ital. Kritiker gerühmte Styl diesem, unter der Feder gleichsam, in solche Purpurlappen: „Nicht Wenige", sagt Gaspari, „hören wir klagen, dass der Autor (Niccolini), der tragischen Würde vergessen, zur Lyra gegriffen." Mit anderen Worten, dass er durch ausserwesentliches, der Tragödie fremdartiges Beiwerk habe wirken wollen. „In der That" — fährt Gaspari fort — „lässt sich nicht läugnen, dass Niccolini auf jenen Theil des Styls, den man sprachlichen Ausdruck nennt, oft mehr Sorgfalt und Fleiss gewendet hat, als es der Charakter der Gattung gestattet. Der überaus häufige Gebrauch der Umschreibungen namentlich, die überwuchernden Metaphern, der durchweg studirte, stets harmonische und desshalb eintönige Vers, der zuweilen den Empfindungen selbst Gewalt anthut, indem er bald überflüssige Worte aufnimmt, bald nothwendige verwirft. — Das Alles sind Fehler, die der Schreibart des Verfassers nur zu sehr anhaften und ihr nur zu geläufig sind; Fehler jedoch, die wir gern entschuldigen, da sie die sicherste Bürgschaft und Wirkung von Ueberfülle des Genie's sind." [1]) Ein Ueberfluss an Genie, der uns

1) Ma qui udiamo non pochi querelarsi, che l'autore, dimentico della tragica gravità, abbia sovente posto la mano alla lira. Non può infatti negarsi, che a quella parte dello stile che appellasi elocuzione egli non abbia sovente posto più cura e diligenza che al charattere suo non conveniva. L'uso in particolare delle perifrasi che è frequentissimo, le soverchie metafore, il verso sempre studiato e costantemente armonico e perciò monotono talvolta poi tiranno degli stessi sentimenti, or accogliendo delle parole superflue, or rigettando delle necessarie, sono difetti che pur troppo gli son familiari, difetti però, che volontieri escusiamo, perchè son certissimo indizio ed effetto di abbondanza d' ingenio. A. a. O. p. 107.

vom Ueberfluss scheint. Doch das ist das Rausch- und Schaumgold, womit der Italiener seinem Landsmann und seinen Landsleuten die Pille vergoldet. Grösseres Gewicht legen wir auf eine der Feder des Gaspari entschlüpfte Bemerkung über Niccolini's dramatische Schreibart, dass dieselbe nämlich meistentheils entweder dunkel oder zweideutig ist.[1]) Diese widerhaarigste und lästigste Eigenschaft eines dramatischen Redestyls, eines solchen zumal, der uns für die inneren Gebrechen schadlos halten soll, ist der Niccolini'schen Tragödie tiefer ins Fleisch gewachsen, als jeder andern seiner Zeit- und Landesgenossen. Sein Dialog gleicht einer Regatta von Bucentauren, deren Fracht aus lauter Demosthenischen Mundkieseln besteht.

Nächst der Tragödie Ant. Foscarini, wird nicht blos von der ital., wird auch von der französ. Kritik[2]) den beiden Tragödien Niccolini's: Giov. da Procida und Arnaldo da Brescia, die Palme zuerkannt. Wir hätten also noch die beiden letzteren „glorreichen Werke" vor uns. Erbauen wir uns denn an der erstern zunächst; an ihr und ihrem Titelhelden; dem Helden der Sicilianischen Vesper:

Giovanni da Procida,

von der Insel Procida bei Sicilien so benamst[3]), wo er geboren ward, und die ihm erbeigen gehörte. Sein Werk, die „Sicilianische Vesper," am Osterdienstag 30. März 1282 vollbracht.[4]) Das war eine oeuvre glorieuse, die Niccolini's französischer Kritiker in der Rev. des d. M., Mr. de Mazade, wohl als ebenbürtig den drei oeuvres glorieuses des Niccolini preisen durfte. Vor Allem war diese oeuvre eine That, was Niccolini's Tragödie von der Sicilianischen Vesper ihres Helden nicht rühmen kann, der über die Anstalten zu einer solchen Vesper Reden hält, längere

1) Lo stile è spessissimo, in tutto il resto (nach Abzug der schönen Stellen) od oscuro od ambiguo. — 2) Il va d'Antonio Foscarini a Jean de Procida, de Procida à Arnaldo da Brescia. Ce sont les trois oeuvres glorieuses de sa vie littéraire. Ch. de Mazade, Rev. Des deux Mondes. a. a. O. — 3) uno savio e ingegnoso cavaliere, e signore stato dell isola di Procita. Giov. Villani Lib. VII, c. 57. Hauptquelle dieser Ereignisse, die Villani miterlebte. Ausführlichere Erzählungen finden sich in Niccolo Speziale's Hist. Sicul. Lib. I. c. 3. Mugnoz, Ragguagli istorici del Vespro Siciliano, u. A. — 4) Blasi, Storia di Sicilia. Lib. VIII. p. 78.

und wuchtigere, als im Bundesparlament und im Abgeordnetenhause zusammengenommen, gehalten werden; während die Vesper selbst, die Vesper-That mit dem kärglichen Abendbrod vorlieb nehmen muss, das ihr die letzte Scene des fünften Actes zuschneidet. Der geschichtliche Giovanni da Procida würde vom Niccolinischen sagen, wie der Meister in Schiller's „Glocke" von seinem Lehrling:

> Ledig aller Pflicht,
> Hört der Bursch die Vesper schlagen;
> Meister muss sich immer plagen.

Niccolini's Giovanni ist der Bursch, der von der ersten bis zur letzten Scene die Vesper schlagen hört, die Arbeit sogleich liegen lässt, und keine Hand zur Handlung rührt.

Das Stück spielt in Palermo. Der Schauplatz des I., III. u. IV. Acts ist eine Hauskirche, worin sich die Gräber der Familie Procida befinden, unter denen das Grabmal eines Sohnes von Giov. da Procida hervorsticht. Der II. Act spielt in den Zimmern des Procida. Der V. auf dem Platze vor der H. Geist-Kirche: Chiesa dello Spirito Santo, 500 Schritte von Palermo entfernt.

Giov. da Procida, vormals eifriger Anhänger Kaiser Friedrich's II. und König Manfred's, und deshalb von Karl von Anjou, jetzt König von Neapel und Sicilien, aller seiner Güter beraubt, hat sich vor längerer Zeit insgeheim aus Sicilien entfernt, um die Sicilianische Vesper vorzubereiten. In Aragonien gelang es ihm, den König Don Pedro, Gemahl der Constanza, Tochter Manfredo's, und rechtmässigen Erbin von Apulien und Sicilien, zur Eroberung ihrer Erblande zu bewegen. In Konstantinopel erhielt er vom Kaiser Paläologus das Versprechen einer Geldunterstützung für Don Pedro's Expedition. Beim Papste Nicolaus III. fand Giovanni ebenfalls geneigtes und bereitwilligstes Gehör zur Demüthigung des Anjou. Kurz unser Held hatte sein Geschäft als sein eigner Geheimagent und Agent provocateur zur Sicilischen Vesper mit erwünschtem Erfolge betrieben, und wie ein Empresario, die Hauptmitwirker bei Inscenesetzung der Sicilianischen Vesper gewonnen. So ausgerüstet und begünstigt durch das von ihm selbst ausgesprengte Gerücht seines Todes kehrt er nach Sicilien zurück, wovon aber Niemand auf der Insel, auch seine Tochter Imelda nicht, die leiseste Ahnung hat. Sie beweint vielmehr in der Fa-

miliengruft der Procida den in der Ferne umgekommenen Vater, sich noch inniger an ihre nun einzige Stütze, ihren Gatten Tancredi, schmiegend, einen Franzosen von Geburt, über dessen Abkunft ein geheimnissvolles Dunkel schwebt, das er seiner am Grabe ihres Bruders trauernden Gattin Imelda durch Mittheilung eines Ereignisses nur unvollkommen aufhellt, welches ihn selbst in seinem Glauben: Eriberto, König Karl's Statthalter in Messina, sey nur sein Pflegevater, irre macht. Tancredi erzählt in der ersten Scene seiner Gattin: Eines Tages befand er sich in dem Klosterkirchhof der Hauptkirche zu Messina, als er vor einem inschriftslosen Grabsteine seinen Pflegevater Eriberto plötzlich stillstehen sah, sich über den Grabstein hinwerfen, diesen mit Küssen bedecken und unter Weinen und Schluchzen einen Namen mit flehentlichem Bitten um Verzeihung aussprechen, den Tancredi nicht deutlich hören konnte. Hierauf springt der Pflegevater empor, schlingt die Arme um den Hals des Jünglings, bitterlich an seiner Brust weinend, und ihn seinen Sohn nennend. Tancredi fragt ihn: ob unter diesem Stein seine Mutter, Eriberto's Gattin, ruhe, worauf dieser, wie entsetzt von dem letzten Worte, davon stürzte und sich in die einsamen Säulengänge warf, wo er ihn das Gesicht mit den Händen bedecken und das Haupt bewegen sah, als könnte er aus der Seele jene ihn folternden Gedanken schütteln. [1])

Die erste Scene breitet sonach vielerlei Geheimnisse über die Tragödie wie schwarze Fittige aus: das Geheimniss von Tancredi's Geburt; das Geheimniss inbetreff seiner Mutter; das Geheimniss inbetreff des Eriberto, der ausserdem noch Imelda's Bruder erschlagen, an dessen Grabe sie trauert; das Geheimniss von Imelda's Vermählung mit Tancredi, wovon noch Niemand weiss [2]); das über des alten Giovanni da Procida Rückkehr schwebende

---

1) Io gli chiedea: sotto quel sasso è chiusa
La madre mia, la tua consorte? Ei fugge
Inorridito all' ultima parola
Fra i portici deserti, e lo rimiro
Coprirsi il volto, ed agitar la fronte
Come potesse scotere dell' alma
Quel feroce pensier che la tormenta.

2) ancora ignote sono le nostre nozze.

Geheimniss endlich, worüber dicke Finsterniss hängt. Aus der Höhle von Montesino sah der Junker von la Mancha nicht so viele Fledermäuse und anderes Nachtgevögel ihm entgegenschwärmen, als aus dieser Familiengruft der Procida Familiengeheimnisse, gleich Eingangs der Tragödie, emporflattern. Das Hauptgeheimniss, das furchtbare Staatsgeheimniss, das grosse Inselgeheimniss, das über dem ganzen Eilande mit blutigen Schattenflügeln brütende Geheimniss der Sicilianischen Vesper ungerechnet. Schon in Giovanni Foscarini spielt das Geheimniss eine grosse Rolle, und vertritt fast allein die Stelle des tragischen Schauers. Im Giovanni da Procida, der Tragödie einer allgemeinen Verschwörungsschlächterei, scheint das Geheimnissvolle berechtigter zur Tonangabe vonvornherein und zu düsterer Grundirung und Stimmung für die schauervolle Katastrophe. Es fragt sich nur, ob jenes Geheimnissvolle in der F a b e l versteckt liegen soll, als Spannungsmotiv für den Zuschauer, was wir, im Hinblick auf die grossen Vorbilder der tragischen Kunst, die Tragödie der Griechen, schon bezweifeln müssten, wenn nicht der Begriff des Tragischen an und für sich dagegen Einspruch thäte, welchem gemäss die Erwartung: wie eine für den Zuschauer vollkommen klar liegende Verkettung der Lagen und Verhältnisse auf den Helden und seine Umgebung wirken werde, weit geeigneter ist für die dramatischen Personen Mitleid und Furcht zu erregen, als die stofferpichte Neugierde des Zuschauers, die jene tragische Spannung vom Helden und dessen Geschicken auf die begebenheitliche Fabel ablenkt: wie sich diese wohl zunächst für ihn, den Zuschauer, entwickeln möchte, und erst in zweiter Folge für die tragischen Personen. Bei Niccolini erzeugt der aus Fabelgeheimnissen geschlungene Knoten noch den Uebelstand, dass die romanhaft gestimmte, auf die Ereignisse und Abenteuer hingespannte Neugierde die tragische Haupthandlung aus den Augen verliert, ja als Ballast über Bord wirft, vom Stoffinteresse der Fabelintrigue und von Unruhe und Verlangen nach einer befriedigenden Lösung einzig beherrscht. Das grosse Geheimniss, eine Familienfabel so kunstreich mit der politisch allgemeinen Staatshandlung zu mischen, dass beide in gegenseitiger Durchklärung, wie Sand und Asche, zum Spiegelglase sich läuternd verschmelzen — dieses Geheimniss scheint dem Niccolini mehr als andern historisch-

romantischen Tragikern Italiens sich verschlossen zu haben. Anderenseits darf der Familienfabel in unserer Tragödie immerhin das Verdienst zuerkannt werden, dass an einem einzigen Beispiel die zerrüttende Folge übermüthiger und zuchtloser Fremdherrschaft dargethan und die Furchtbarkeit der Vergeltung gerechtfertigt wird.

Imelda's Lage hat sich durch die Mittheilung ihres heimlichen Gatten, Tancredi, dadurch noch mehr verwickelt, und die Peinlichkeit derselben gesteigert, dass sie nun auch in dem Mörder ihres Bruders den Vater ihres Gatten erblicken muss. Diese Empfindungen drückt ihr Monolog in der zweiten Scene aus. Die dritte stellt ihr den heimgekehrten Vater, Giovanni, lebend vor Augen. Er tritt in das Gruftgewölbe, ohne sie anfangs zu bemerken. Imelda erkennt ihren Vater an der Stimme. Als er die Frauengestalt am Familiengrabe gewahr wird, kann er sie nur für seine Tochter halten. Er ruft die vor Schrecken Fluchtbereite beim Namen: „Imelda, du fliehst? Was schreckt dich denn?“ [1]) Ihre Gemüthsbewegung erklärt er sich als Folge ihres Frankenhasses, ihrer Furcht: sie könnte, nach des Vaters allgemein geglaubtem Tode, zur Ehe mit einem Franken vom grausamen Sieger gezwungen werden. [2])

Unzweifelhaft ist Imelda's Lage am Schlusse des I. Actes ihrem Vater gegenüber eine verhängnissvolle, und wird in der ersten Scene des II. Actes durch ihre Angst um das vor dem Vater zu verbergende Söhnchen noch peinvoller. Sie fleht ihre Vertraute, Irene, um Rath und Hülfe, zitternd für den Gatten. Schon in der nächsten Scene, worin Procida einem der Verschworenen, Gualterio, die Erfolge seiner Reisen und die Vorkehrungen zur Rache mittheilt, empfinden wir das Interesse für die Haupthandlung erschüttert und diese auf eine episodische Bedeutung herabgedrückt. Mit Gesprächsführungen über Vorbereitung, mit wortreichen Erzählungen von kochender Rache ist hier wenig gethan. Gualterio fragt ihn nach Plan und Anschlägen:

---

1) Imelda,
Tu fuggi! e che paventi? . . .

2) Temesti
Ch' estinto il padre, ti serbasse all' onta
D'estranie nozze il vincitor crudele.

Procida. Anschläge? keine!
Ein Volk verschwört sich nicht: ohn' irgend welche
Verabredung versteht man sich.[1])

Schon gut. Schiller aber hat im Tell wohl gezeigt, wie ein Volk sich erhebt, und sich verschwört. Sein Rütli straft den Procida Lügen. Und dass keinerlei Gessler-Unbill die Empörung schürt; dass diese von der einen Unthat des Eriberto, und dazu noch von einer vergangenen, hinter der Tragödie liegenden Schandthat zehrt, macht die Haupthandlung zu einer Wüste, und Procida's ewige Vorkehrungsreden zu Predigten in dieser Wüste. Seine Scene mit der Tochter bereitet diese auf eine Schreckens-Katastrophe vor. Für sie allerdings eine solche, wegen Tancredi's. Des Vaters Wunsch, dass Eriberto doch einen Sohn hätte, an dem er den Mord des seinigen rächen könnte, durchzuckt sie mit Schauder. Der Vater bemerkt es. Sie zittere — beschwichtigt sie — für sein Leben. „Diese Angst lass du," meint der Alte, „der Frau eines Franzosen." [2]) Im Ganzen steigert der zweite Act weder die Verwicklung, noch Imelda's tragische Lage, die sie in ihrem Schlussmonolog zusammenfasst: ob sie sich mit ihrem Kinde auf dem Arme dem Vater zu Füssen werfen und ihm Alles bekennen soll? Sie schrickt vor dem Gedanken zurück, dass der Vater in ihrem Gatten den Sohn von seines Sohnes Mörder erblicke, und entsetzt sich vor Tancredi's Rückkehr aus Messina, wohin er gegangen, um von dem Vater Aufschluss über die Mutter zu erhalten.

Wie baut sich nun der III. Act auf? Vorbereitungsgespräche zur Katastrophe, verschärft mit Franzosenverabscheuungsflüchen. Eine Scene Imelda's mit Gualterio, der sie liebt, und einen Nebenbuhler vermuthet. Procida's Rückkehr aus seines Sohnes Grab mit dem Racheschwert, das er der Leiche abnahm, die das Schwert noch vom Kampfe her, worin Procida's Sohn von Eriberto's Hand gefallen, festhielt. Andeutungen von Seiten Pro-

---

1) Gualterio. E quai trame, Signor?
Procida. Trama? nessuna!
Un popol non congiura: ognun s'intende
Senza accordo verun.

2) questo terror lo lascia
D'un Francese alla moglie.

cida's, ein grausames Familiengeheimniss betreffend, das er aber erst am Tage der Vergeltungsrache enthüllen werde. Gualterio behält sich für diesen Tag der Rache den Tancredi, Procida den Eriberto vor. Er fordert Imelda auf, das Schwert dem Gualterio umzugürten, und sich ihm am Grabe ihres Bruders als Gattin zu geloben. In diesem Augenblick betritt Tancredi die Familiengruft, nicht ohne Verdacht, dass er einen Theatercoup in Scene zu setzen erscheine. Herausfordernder Fragenwechsel zwischen Procida und Tancredi, die sich nicht kennen. Wenn nicht der süsse Klang der italienischen Aussprache in ihm einen Streiter für das unglückliche Italien erkennen liesse: müsste ihn Procida, dem Stolze nach, für einen Franzosen halten.[1] „Dess rühm' ich mich" — ruft Tancredi. Schnell fällt ihm die erschrockene Imelda ins Wort, und bedeutet den Vater: der Ritter sey, nach den beiden Helmfedern zu schliessen, ein Guelfe. Ob sie ihn kennt, fragt der Vater. Imelda: der Ritter habe sie einmal gegen feindliche Nachstellung beschützt.... Procida (für sich). Ich weiss genug, doch kann ich's verzeihen, da er kein Franzose.[2] Procida stellt ihm nun die Wahl, entweder ihrer gemeinschaftlichen Rache beizutreten, oder diesen Ort nicht wieder zu verlassen.[3] Gualterio drängt Tancredi, seinen Namen anzugeben. Imelda wird von tausend Beängstigungen zwischen den drei Männern hin und hergeworfen. Mit Abscheu weist Tancredi die Theilnahme an einer Metzelei zurück. Auf dem Schlachtfelde zeige sich ein tapferes Volk. „Prächtige Worte vernehm' er wohl, höre ein Italien nennen, als ob es ein solches gäbe; ein blosser Name ist's"[4] (ein geographischer Begriff). Der

---

1) Altero!
Se il dolce suono della sua favella,
E l'ira che nel petto ancor mi tace,
Non palesasse che tu sei guerriero
Dell' infelice Italia, io dall' orgoglio
Ti crederei francese.

2) (Compresi assai: ma perdonar lo posso;
Costui non è francese.)

3) Si scende qui, ma non si torna.

4) Ascolto
Magnifiche parole, e dell' Italia
Parli qual se vi fosse: un nome è questo.

Wortwechsel fällt immer heftiger. Procida schmäht den Eriberto. Jetzt heisst Tancredi die Imelda sich ihm zur Seite stellen.

Zuerst das Schwert, (zieht es)
Dann meinen Namen! Tancred bin ich, Sohn
Des Eribert, den du beleidigt, und
Dies Weib werd' ich, bewehrt mit meinem Zorne,
Mit meinem Recht und meinem Schwert, von hier
Entführen.[1])

Imelda wirft sich beiden zu Füssen, sich allein als die Schuldige anklagend. Zum Vater:

Dies Schwert, erheb'
Es über mich und wisse . . . ich bin die Gattin
Von Eriberto's Sohn.[2])

Der Vater verflucht sie. Gualterio erinnert ihn an die grössere Rache, an die jetzt auch das Publicum nicht mehr denkt. „Wahr sprichst du", ruft Procida,

Ich hab' kein Kind mehr, doch ein Vaterland.
Holla Vasallen![3])

Tancredi übergiebt sein Schwert dem Gualterio. Procida heisst Tancredi und Imelda in Verhaft nehmen,

Geht, unsrem Zorne
Bewahrt sie, doch getrennt.[4])

Und schliesst den Act mit der Verwunderung über Tancredi's reines accentloses Italienisch.

---

1) Or prima il ferro,
Dopo, il mio nome. Io son Tancredi, il figlio
D'Eriberto che offendi; e la donzella,
D'ira, di ferro, e de' miei diritti armato,
Di qui trarrò.

2) Quel ferro inalza
Sopra il mio seno, e sappi . . . Io son consorte
Del figlio d'Eriberto.

3) Il ver dicesti:
Figli non ho, ma patria. — Olà, vasalli

4) Ite; costor disgiunti
Serbate all' ire nostre.

O welch Geheimniss! Doch ist jetzt
Die Zeit nicht zu persönlichen Gefühlen.
Vom Bürger sey der Vater nun besiegt.[1])

Werth und Bedeutung dieser theatralisch unstreitig sehr wirksamen Scene werden durch das Bedenken verringert: ob Tancredi's reine italienische Aussprache für einen Procida, dicht vor der Ausführung seines furchtbaren Racheplans, hinreichender Beweggrund seyn dürfte, einen ihm fremden, zur Guelphischen, mithin jedenfalls feindlichen Partei gehörenden jungen Kriegsmann, der offengeständlich den König Karl als seinen Gebieter und Herrn verehrt, zum Vertrauten und Theilnehmer seiner im Ausbruch begriffenen Sicilianischen Vesper gewaltsam zu pressen!

Eine Berathung der Verschworenen läutet den Vorabend der Sicilischen Vesper in der ersten Scene des IV. Actes ein. Wenn anders das von Procida in der Schlussscene des vorigen, dem Gualterio insinuirte Wörtchen von einem „grausamen Familiengeheimnisse" uns Leser, Zuschauer, Kritiker, noch in der Verfassung findet, den pathetisch-rednerischen Verschwörungs-Verhandlungen vor dem letzten Metzel-Racheact — mit der erforderlichen Spannung und Aufmerksamkeit zu folgen. An verschwörerischem Redepathos lässt es die Berathung nicht fehlen. Am mörderischsten räumen unter den Franzosen die für uns neuen Verschwörer, Alimo und Palmiero, mit der Zunge auf. Ersterer, ein sicilianischer Poet, möchte am liebsten eine eigene Sicilianische Vesper veranstalten, aus Poetenrache, weil König Karl von Anjou, der Barbar, von seinen Liedern, von den sicilischen Dichtern überhaupt, nichts wissen will[2]); dem Busenpoeten und Lieblingssänger des Hohenstaufen Friedrich II. und Königs Manfred. Palmiero schäumt Rache in gerechterer Wuth. Zur Zeit der Einnahme von Palermo durch die Franzosen hatte ein französischer Kannibale seine Frau, unter Androhung, ihren Säugling an der Brust

---

1) E come può sul labbro
Aver d'Italia il numeroso accento
Un figlio d'Eriberto? Oh qual mistero! —
Ma non è tempo di privati effetti,
E vinto sia dal cittadino il padre.

2) sai che Carlo abborre
I siculi poeti.

zu ermorden, wenn sie sich weigern sollte, genöthigt, einen Becher Blut auszutrinken, die geängstigte Mutter trank, und der französische Karaibe metzelte das Kind in ihren Armen. Das Rachemotiv könnte, so schaudererregend und entsetzensvoll seyn, wie es bloss scheusslich und bestialisch ist: es würde dennoch als Erzählung keinen Ersatz bieten für eine Scene wie Conrad Baumgartens Rettungsflehen nach seiner zur Sühne der gekränkten Familienehre verübten Rachethat, und seine Rettung durch Tell; oder für Arnold Melchthal's Pathos bei der Kunde von des Vaters Blendung, oder gar für eine Scene wie Tells Apfelschuss, den Börne freilich auf seinem behaglichen Recensirstuhl als widernatürlich bewitzelt und verwirft mit dem ästhetischen Machtwort: „Tell durfte nicht schiessen!" Es wird sich aber zeigen, dass der Apfelschuss für die Tragödie so nothwendig ist, wie Tell's Meisterschuss selber in das tückische Herz des Wütherichs. Der Recensirstuhl ist der Geburtsstuhl für eine Scene wie diese zweite unseres 4. Acts. Scenen wie Tell's Apfelschuss gebärt das dramatische Genie, wie Alkmene den Hercules, den eingeschlagenen Schreibdäumen zum Trotz, die das alte Weib, die schönfühlerisch-schöngeistige Kritik der Kaffeekränzchen und der ästhetischen Thee's, in die geschlossene Hohlhand einkneift, um, ähnlich wie Juno als alte Hebamme an der Schwelle der kreissenden Alkmene that, — um die Geburt zu erschweren. Kann sich doch sogar Procida nicht entbrechen, dem Palmiero zuzurufen: Nun, Herr, ist's genug mit Aufzählung der von den Franken verübten Missethaten. [1]) Statt dessen lässt er die Rachegenossen am Grabe seines Sohnes schwören, und rückt dann mit dem wunderlichen Vorschlag hervor; die Freunde möchten ausstreuen; es hätten ihn die Franken, als er eben, aus Griechenland von einer Mission für Peter von Aragonien zurückgekehrt, an Siciliens Küste landete, erschlagen. Als Beweisstück sollen die Genossen seinen abgeschnittenen Kopf, auf eine Stange gepflanzt, als Standarte umhertragen, das Volk zur Rachewuth aufzustacheln. [2])

---

1) Omai, signor, si taccia
Dei misfatti dei Franchi . . .

2) Or voi spargete
Che del mar la fortuna a questo lido

Gualterio giebt ihm zu bedenken, dass sein Kopf auf den Schultern jetzt mehr fromme, als auf der Stange. Procida giebt denn auch im Interesse der Vesper und des Vaterlandes sogleich nach. Wozu also der Vorschlag? Gaspari würde sagen: fanfaronelle, Flausen! Endlich wird von Procida Zeit und Ort für die Vesper festgesetzt: Bei der Kirche S. Spirito, wenn die Abendglocke zur Vesper läutet.[1])

In einer heftigen Erörterungsscene mit der Tochter, die ihre Unschuld betheuert; dass sie nicht gewusst, Tancredi sey Eriberto's Sohn, und den Geliebten, der sie vor Schmach durch die Franken beschützt, für keinen Franzosen, sondern, wegen seiner reinen italienischen Aussprache, für einen Landsmann gehalten, — enthüllt Procida endlich auch das letzte Geheimniss, das „grausame Familiengeheimniss“, auf dessen Mittheilung alle Welt gespannter ist, als auf die Vesper. Das Geheimniss betrifft seine verstorbene Frau, Imelda's Mutter, die der gastfreundlich von ihm aufgenommene Eriberto gewaltsam entführt hatte, und die Procida nach einem Zeitraum von fünf Jahren an seiner Thürschwelle, von Gram und Hunger entstellt, hingeworfen fand. Von Mitleid übermannt, nahm er die Unglückliche auf, die, verborgen vor den Ihrigen, in einem unnahbaren Zimmer seines Hauses, bald darauf vor Reue, Schaam und Seelenjammer starb, als sie eben dem Gatten — ihr tiefstes Geheimniss zu beichten begann. Mit zitternder Stimme fing sie zu erzählen an:

„Eines Andern Schuld“ — doch konnte
Sie nicht fortfahren. Plötzlich schloss der Tod
Den Mund, der zur Enthüllung eines grossen
Geheimnisses sich öffnete. Erröthend
Verschied sie.[2])

Me spinse ai greci messagger di Pietro
E m' hanno i Franchi ucciso: in me volgete
Concordi alfin le spade: e poi reciso
Questo misero capo, e a un asta infitto
Dia fide ai vostri detti, e sia vessillo
Al furor della plebe.

1) Della squilla al suono
Che Vespero ci anunzia.

2) „L'altrui delitto“ .
Ma . . . seguir non potè; chiuse la morte

Da haben wir's! ein neues Geheimniss, und noch dazu ein ins Grab mitgenommenes Geheimniss! . . . Eine für ihn noch unverfängliche Spur deutet Procida zwar der Tochter an: Begraben liegt die Mutter im Münster zu Messina unter einem „inschriftlosen Grabstein." Ein Schauer durchbebt uns, wie Imelda, die diesen Stein durch Tancredi schon kennt, dessen Mutter daselbst — wehe, wehe! Mitten in die Incesttragödie des 16. Jh. zurückgeworfen! Ein jammerwürdiger unbewusster Incest; und hier, die Entsetzensfolgen gewaltthätiger Unterdrückungsfrevel veranschaulichend, und, um desswillen, auch ein kathartisches, ein tragisches Incestmotiv. — Aber von einer an sich so grauenvollen Schwere, dass es die noch so furchtbare Vergeltungsrache unter seinem Gewicht erdrückt.

Jetzt bringt Irene gar den Knaben daher, Tancredi's und Imelda's Söhnchen. Der Grossvater kann nur in ihm das Kind des „Franzosen" erblicken.

> Verbirg ihn, Tochter, dass
> Er Mitleid nicht von mir erflehe in
> Der Frankensprache.[1]) . . .

Ein von Eriberto an Tancredi mit einem Brief abgesandter Bote wurde aufgefangen. Procida liest den Brief, in Gegenwart der Tochter mit dem Kinde auf dem Arm. Er liest ihn bebend an allen Gliedern. Der Brief offenbart das grosse, von der unglücklichen Gattin ins Grab mitgenommene Geheimniss.[2]) Eriberto eröffnet darin dem Sohne: „Mit Imelda hast du gemein die Mutter."[3]) Imelda sinkt um. Procida's Worte in diesem ergreifenden Momente sind so schön, so tragisch schön, dass wir um ihretwillen der Tragödie alle Todsünden fast vergeben könnten:

Quel labbro che s'apriva a un gran mistero.
Arrosiva, e spirò.

1) Lo cela, Imelda, nè mercè mi chieda
Nel languaggio di Francia . . .

2) d'Eriberto il foglio
Trasse fuor della tomba un gran segreto.

3) hai con Imelda
Comun la madre.

O Unglücksel'ge! Ihren Bruder liebte
Sie in Tancredi. Floss in seinen Adern
Nur fränkisch Blut, verabscheut hätt' sie ihn.
Mit meinem Blute, wehe, konnte seines nur
Ein grosser Frevel mischen —
Schlag auf dein Aug', Unglückliche, und fühle
Die Thränen, die um dich dein Vater weint.[1])

Ist nun mit dieser thränenvollen Versöhnungsstimmung ein allgemeines Rachewürgen als schliessliche Vergeltungssühne poetisch denkbar? mit dem poetisch-tragischen Läuterungsbedürfnisse vereinbar? Einen Incest von dieser schuldlos-schuldigen Tragik bringen die versöhnungsheiligen Eumeniden, wie den Incest des Oedipus, zum Austrag durch tragische Verklärung; nicht die Erinnyen, nicht die Rachegöttinnen, und nicht die in Liebe unbewusste Blutschande tilgend mit einem allgemeinen Blutbad. Uns will daher scheinen, dass der Dichter der Sicilianischen Vesper das Tragische einer solchen in dem Maasse entwerthet, ja vernichtet hat, als er durch sein Familienmotiv hätte tragisch rühren und erschüttern können. Sein Incestmotiv ist eher zu einem humanistischen Austrag einer durch Liebe vermittelten Versöhnung zwischen den beiden feindlichen Völkerschaften angethan, als zu einem rachewüthigen Ausrottungsschlachten. In dieser Incongruenz von Familienfabel und historischer Katastrophe müssen wir daher das Grundgebrechen der Niccolini'schen Tragödie erblicken.

Imelda's Vater erklärt sich mit ihrem Entschlusse, in einem Kloster ihre Familienschmach zu bergen, einverstanden. Ihrem flehentlichen Bitten in Tancredi ihren Bruder zu schauen, und ihn nicht in das Gemetzel zu verwickeln, giebt Procida, nach wiederholter herber Weigerung, endlich so weit Gehör, dass er ihr verspricht, ihm zur Flucht behülflich zu seyn:

---

1) Oh sventurata figlia! ella in Tancredi
Il suo fratello amò. Se nelle vene
Non gli correa che della Francia il sangue,
Abborrito l'avrebbe: ahi! sol col mio
Confonderlo poteva un gran delitto.
Apri gli occhi, infelice, e senti il pianto
Che su te versa il padre.

Proc. Nun geh' und lasse mich.
Im. Warum wehrst du mich ab?
Proc. 's ist kurz
Vor Vesper . . .
Im. Jene Stunde . . .
Proc. Schreckensstunde! [1])

Mit dem Kind im Arm müsste sie sich ins Gemetzel stürzen — wenn der fünfte Act ein Fünkchen Herz für die Familienfabel hätte.

Noch schwebt das Verschwörungsbrüten über dem zur Franzosenschlachtbank bestimmten Vorplatz der h. Geistkirche. Der sicilianische Troubadour Alimo meldet von einer verschleierten Frau, die, beschützt von einigen Sicilianern, sich vor verfolgenden Franken in eine Barke gerettet, um nach Pisa zu entfliehen. Eine Scene zwischen dem Anführer der französischen Truppen, Drovetto und seinem Hauptmann Sigiero, schiebt sich dazwischen, bloss um uns anzudeuten, dass für die Franzosen die Tragödie noch gar nicht angefangen, da Drovetto den Procida noch immer für todt hält und als flüchtig in der Fremde verstorben glaubt. Nun entfaltet sich — was meint ihr? — sichtbare Vorkehrungen doch mindestens, so denkt ihr, nach der langen durch fünf Acte ausgesponnenen Kette von gesprochenen Vorbereitungsscenen. Ei doch ja! Es entfaltet sich ein Coro von sicilianischen Poeten, der vor Beginn der Sicilianischen Vesper zur Unterhaltung des Publicums ein Frühlingslied vorträgt für die Langeweile; gedichtet von dem Wetterstroubadour, dem Alimo, der mit jahrelang verhaltenen und unterdrückten Strophen nun unaufhaltsam hereinbricht wie ein überschwellender Strom, und gleich auch an der Spitze einer Schaar von Poeten im Wechselgesang mit einem Mädchen-Coro. Alimo's versteckte Absicht ist: unter der Blumenhülle seiner Strophen die Messer für die Sicilianische Vesper zu schleifen. Recitando flicht er den frommen Wunsch ein:

---

1) Proc. Or va mi lascía.
Im. E perchè mi respingi?
Proc. Un breve tempo
Da Vespero . . .
Im. Quell' ora . . .
Proc. Ora tremenda.

Ich wollt', die Unterdrücker saugten Gift
Aus unsrer süssen Luft, die her sie lockt [1]) —

und würzt zu dem Zwecke mit seinen Liedern die sicilianischen Lüfte auf die Gefahr, die Vesper überflüssig zu machen. Die Strophen, an sich ganz gut, haben nur den einen Fehler, dass sie für diesen Augenblick und zu dieser Situation passen, wie silberne Pfundsporen an den Schuhen eines Schnellläufers. Als Eingangsscene zum ersten Act wären sie allenfalls an ihrer Stelle. Palmiero greift es schon praktischer an: Er stichelt auf den vorübergehenden „Popolo", mit dem Necknamen „Kameel", als dem servilsten der Wiederkäuer, das noch niederkniet, zum Empfange der erdrückenden Last. Popolo lässt sich den Vergleich von Palmiero mit Vergnügen ausmalen. Palmiero fällt aber plötzlich aus der Aesop-Rolle in die des brüllenden Löwen, der dem „Kameel" die Pranken, in Gestalt von groben Injurien, in Höcker und Wamme schlägt. Popolo-Camello schreit in der Angst nach Procida. „O eitle Hoffnung, ach, der Procida ist todt!"

Procida lebt:
Hier ist er. [2]) —

ruft der Held der Sicilianischen Vesper, unter das Volk mit einem Theatercoup tretend, den er sich bis zuletzt aufgespart, — und nun kann's losgehn! Die Vesper hat ihren Mann gefunden, jauchzt Camello: „Nun ist die Niedermetzelung der Tyrannen gewiss". [3]) Vorläufig wird aber erst die verschleierte Dame, — das Geheimniss in Person, das als weisse Dame in Niccolini's Vesper-Tragödie spukende Fabelgeheimniss — von dem französischen Truppenführer, Drovetto, herbeigeschleppt. Gleichzeitig erscheint, von dessen Hauptmann Sigiero „unter den Gräbern" gefunden: Tancredi. Die Verschleierte enthüllt sich als

---

1) Vorrei che agli oppressor fosse veleno
Quell' aer dolce che fra noi gli chiama.

2) Popolo. Oh vana speme!
Ah! Procida morì.
Proc. Procida vive:
Son io.

3) Pop. La strage dei tiranni è certa.

Imelda; Tancredi als deren Gatte. Bleich und verwirrt läugnet sie's.[1]) Aus ihren Schrecken wittert Drovetto die Anwesenheit des Procida, und verlangt von Tancredi, er soll ihm denselben zeigen.[2]) Tancredi schweigt. Imelda erkennt daran ‚aparte' den Edelmüthigen.[3]) In demselben Augenblick hat Dovretto schon einen Stich im Leibe von der Hand des gewitterten Procida, dessen schmeichelhafte persönliche Bekanntschaft er nun zu machen das Vergnügen hat. Sofort stösst Palmiero auch den Tancredi nieder, als „verruchten Lügner" — „Lügner", weil er sich als Imelda's Gatten ausgegeben. Eigentlich ist der Dolchstoss eine blosse Vorübung zur Vesper. Imelda gesteht nun mit einem Schmerzensschrei, Tancredi sey „nur zu sehr" ihr Gatte.[4])

Tancr. Unmenschliche Imelda . . .
Ich sterbe deinthalb . . . gieb mir wenigstens . .
Den letzten Liebeskuss.
Imelda. Ich darf es nicht,
Zum Bruder macht dich mir die Mutter.
Tancr. Himmel!
Was hör ich! . . oh . . ich sterbe . . .
Imelda. Gott! ich gab ihm
Den Tod . . . mich klagt' er an . . . ich sinke . . .
(fällt in Ohnmacht.)

Sie sinkt. — Nun ist Camello aufstandsreif, ruft Procida das Schwert schwingend. Die Vesperglocke schallt:

Vernehmt das heilge Erz, ich schrei' zuerst:
Tod den Franzosen, Tod!

---

1) ei mio consorte
Esser non può.

2) A me rivela
Chi Procida è di loro.

3) Oh generoso! ei tace.

4) Proc. A questo colpo
Procida riconosci. (Drovetto cade trafitto da Procida.)
Palm. E teco pera
Il mentitor, l'iniquo, (Ferisce Tancredi.)
Im. Oh Dio! t'arresta:
È mio pur troppo!

Letzte Scene. Gualterio mit Bewaffneten.

Gualt. Zum Kampf! zum Kampf! [1])

Der Vorhang fällt.

Könnt ihr euch eine verworrenere, unmotivirtere, gedankenlosere, übers Knie gebrochenere, als Einleitungs-Schluss zu einer Sicilianischen Vesper verfehltere letzte Scene denken? Wir nicht. Doch haben wir noch Niccolini's ruhmgekrönte Tragödie, seinen eigentlichen Anspruchstitel auf tragische Dichtergrösse, die Tragödie

Arnaldo da Brescia

(Arnold von Brescia) [2])

zu prüfen und zu würdigen. Der Held drückt ihr den Stempel des Prometheus-Conflictes auf, des geschichtlichen Urkampfes zwischen Herrschaftsgewalt aus göttlicher Willkür, Machtvollkommenheit, und menschlicher, auf Vernunft und Recht gegründeten Freiheit. Geschichtlich ausgedrückt lautet dieser die Entwickelungen der Menschen durcharbeitende Urgegensatz: Kampf zwischen der Völkerbeherrschung auf Grund unmittelbarer Uebertragung durch Gottes Gnaden; oder auf Grund des freien Volkswillens und der Volkssouveränität. Inkraft der unmittelbaren Ableitung des Herrschaftsrechtes von Gott, geht die unbeschränkbare, mithin absolut willkürliche, dem Machtgebrauch des Aeschylischen Zeus gemäss, tyrannische Gewalt von der

---

1) Tancr. O disumana Imelda . . .
Muoro per te . . . Donami almen . . . l'estremo
Bacio d'amor . . .
Im. Non deggio . . . a me fratello
Ti fa la madre.
Tancr. Oh ciel! . . . che ascolto! . . . io spiro . . .
Im. Oh Dio! l'uccisi, e mi accusava; io manco (cade svenuta)
Proc. Popolo — — — — —
— — — — — —
I sacri bronzi udite! io grido il primo:
Mora il Francese! mora!
Scena ultima.
Gualterio. Uomini d'arme, e detti.
Gualt. All' armi! all' armi!

2) Erschien im Druck 1843.

Person des obersten Weltherrschers auf die des Fürsten; nach Aeschylischem Begriffe folglich: die Tyrannei des olympischen Götterkönigs auf sein alter Ego, den irdischen Menschenkönig, über. Die Herrschaft des Zeus ist tyrannisch, weil sie kein Vernunftgesetz, kein Vernunft- noch Freiheitsrecht anerkennt, ausser ihrer Willensallmacht. Eine rechtmässige Gewalt würde diese nur dann begründen, wenn sie identisch wäre mit dem Weltgesetz und der Weltvernunft. Das ist aber die auf Gewaltanmaassung beruhende, mithin in ihrem Ursprunge schon gesetzlose Herrschaft des Aeschylischen Zeus von Hause aus nicht, und reinigt sich erst zu einer gesetzlich vernünftigen Weltbeherrschung durch abgerungene Anerkennung der im Prometheus als Menschheitspersönlichkeit verkörperten, mit der Weltvernunft identischen Menschenvernunft und ihres obersten Rechtes der Autonomie, der Selbstbestimmung nach Vernunftgesetzen, folglich ihres Rechtes auf Freiheit. Die tragische Katharsis in Aeschylos' ‚Prometheus-Trilogie', dieser eigentlichen Welttragödie, von der endgültig tiefsten Natur- und Geschichtsidee in mythologischen Formen symbolisch durchleuchteten Muttertragödie aller Geschichtsdramen, besteht demnach in einer von Zeus selber bewirkten Reinigung der blossen Gewaltherrschaft von Gottes Gnaden zu einer gesetzmässigen Vernunftherrschaft, inkraft einer zwischen dem obersten Gewaltgott und dem Märtyrer-Repräsentanten der Menschheit, dem Titanen der Menschen-Vernunft und Freiheit, oder Volksvernunft und Freiheit, geschlossenen Uebereinkunft und Handfeste; besteht in der Legitimation der Zeusgewalt durch vernunftgemässen Volksbeschluss und Willen. Nach Aeschylos' Prometheus-Trilogie herrscht also Zeus selber nur in Vollmacht der Vernunftsouveränität, deren geschichtlich legitimer Ausdruck die Volkssouveränität ist. 1)

Der biblische Gott unterscheidet sich vom Aeschylischen Zeus durch die Allweisheit im Bunde mit der Allmacht. Jehova's Herrschaft ist ein Ausfluss beider Vollkommenheiten: der höchsten Macht und der höchsten Vernunft. Diese spricht sich in der Unverbrüchlichkeit des Gesetzes aus, worauf der Bund zwischen Gott und Volk beruht. Dieses Bundes Vermittler und Prometheus

1) Vgl. Gesch. d. Dram. I. S. 186 ff.

ist der Prophet und Priester. Das im gefesselten, an den Kaukasus geschmiedeten Prometheus personificirte Vernunftgesetz erscheint in Mosis steinernen Tafeln eingegraben als Zehngebot: der Inbegriff menschlichvernünftiger Volksgesetzgebung; Inhalt und Bürgschaft des zwischen Gott und Volk vereinbarten Bundes. Der Marterfels und Feuerberg Kaukasus hat sich zum flammenumloderten Berge einer heiligen Gesetzgebung geläutert, einer heiligen Gesetzesvereinbarung und Bundesschliessung zwischen Gott und Volk. Wie Prometheus mit dem Sinnbilde seiner Fesselung und Befreiung, dem eisernen Ring und Lygoskranze vom Felsen Kaukasus; so stieg der Bundesvermittler zwischen Jehova und Israel vom Berge Sinai hernieder mit den steinernen Gesetzestafeln; auch sie Wahrzeichen von Gesetzesfesseln, aber, als freivereinbarte Vernunftgebote, doch nur Fesseln einer vernünftigen, sich selbst beschränkenden Freiheit. Und gleichwie in Prometheus' eisernen Ring ein Stück des Felsens, an welchen er mit „kieselner Kette" angeschmiedet gewesen [1]), statt der Gemme eingelegt war [2]); so trug auch der Mittlerprophet der Vereinbarung in den steinernen Tafeln ein Symbol gleichsam des Berges selbst in den Armen, von welchem das Gesetz und die Bundesurkunde ausging. Im biblischen Sinne bleibt der Prophet und Priester ausschliesslicher Deuter und Wächter des Gesetzes, und der Vollstrecker desselben handhabt es nur durch Prophetenvermittelung und Weihe. Der Prophet Samuel salbte daher auch den ersten König Israels in Volkes-Auftrag und Vollmacht, als gottgeweihter Ausleger des Gesetzes, und sprach auch die Verdammniss und die Verwerfung über den von ihm gesalbten König als des Gesetzes Rächer aus, auf dem die Macht und der Geist des Herrn ruht. [3])
Welche Gestalt das Vermittleramt zwischen Gottes- und Volksvernunft und der daraus ableitbaren Herrschaftsvollmacht durch den wirklichen Prometheus, den auf Golgatha, den grössten

---

1) Extenuata gerens veteris vestigia poenae
quam quondam silici restrictus catena
persolvit, pendens e verticibus praeruptis.
Catull. LXIV, 295.

2) Hygin. P. A. II, 15. Vgl. Welcker: Die Aeschylische Trilogie Prometheus. S. 52. — 3) Vgl. Gesch. d. Dram. VI, 2. S. 482 ff.

Märtyrer für das Heil und die Befreiung der Menschheit; den Prometheus von geschichtlichem Fleisch und Blut, gewann, ist bezeichneten Ortes angedeutet worden. An dieser Stelle genügt es zu bemerken, dass der christlich mittelalterliche Herrschaftsbegriff nur die entwickelte, bis zu den äussersten Folgerungen ausgebildete Gottesvertretungsidee im Sinne der Samuelschen Prophetengewalt darstellt, verstärkt durch das Erbe des römischen Weltherrschaftsprincips. Wohingegen Jesu Ausspruch, Gebet Gott was Gottes, und dem Kaiser was des Kaisers ist, offenbar die Trennung zwischen Staat und Kirche, weltlicher und geistlicher Macht verkündet, solcherweise, dass die Sphäre der letztern die Heiligung der Seelen und Gewissen durch frommsittliche Glaubenslehre und beispielwürdigen Wandel in Nachfolge und im Geiste Christi ganz ausfüllt. Da aber jener Ausspruch unbestimmt lässt, Was des Kaisers, und Was Gottes ist, und die Entscheidung darüber doch nicht den Betheiligten selbst, der weltlichen und priesterlichen Macht, zustehen kann: Wem konnte der Heiland im Zweifels- und Conflictfalle, Wem das Schiedsurtheil hier anheimstellen wollen, wenn nicht Gottes, in der Volkesstimme, in der öffentlichen Meinung, in dem allgemeinen Vernunfturtheil sich kundgebender Stimme? Der grösste Heilsstifter musste daher entschiedener als irgend ein anderer den freien Volkswillen als die einzig rechtmässige Quelle der Machtübertragung anerkennen. „Gebet dem Kaiser was des Kaisers, und Gott was Gottes ist.“ Wer ist dieser Geber? Das Volk eben. Das Volk muss am besten wissen, was des Kaisers und was Gottes ist; mit anderen Worten, wo des Kaisers Anspruchsrecht aufhört und Gottes anfängt. Das Recht der Bestimmung dieser Grenze kann wiederum weder dem Kaiser noch dem Priester, sondern lediglich dem „Geber“ zustehen; nicht bloss Geber in Bezug auf den Volkssäckel, sondern auch als Machtgeber, als Volk. Nach römischem Recht hat der Kaiser allein darüber zu erkennen. Nach Samuelis Priesterpropheten-Recht kommt die Entscheidung ausschliesslich dem Priester zu, als alleinigem, unmittelbarem Vertreter und Träger von Gottes Allmacht und erleuchtender Allweisheit. Beider Machtbefugniss und Anspruch maasste sich das mittelalterliche Hohepriesterthum an, auf sein Haupt, wie die dreifache Krone, eine dreifache

Tyrannei thürmend aus erbrechtlicher Vollmacht: die Gewaltherrschaft des von Rom aus die Welt knechtenden, das Pontificat mit dem Imperialismus vereinigenden Cäsarenthums; biblisch geheiligt durch die Samuel'sche Oberhoheit über Könige und weltliche Staatsmacht, und zu diesen beiden tyrannischen, in einen unerhörten Selbstvergötzungswahnsinn ausgearteten Hochgewalten: die dritte Form der Gewaltherrschaft, die tiefgreifendste, weittragend mächtigste Beherrschung der Gemüther, der Volksseele, durch Christi ursprünglich göttliche, aber zur grausamsten Gewissenstyrannei und Geistesknechtung verfälschte und verkehrte, bis zum phantastischen Aberwitz verzerrte Lehre; — nach Absicht und Mission des Heilands, eine Lehre der Herzensreinigung, der Allliebe, der Lebensheiligung, der inneren und äusseren Glückseligkeit und Freiheit. Die Hildebrande, die Innocenze, die Bonifaze, sie stellen, auf der Höhe des kirchlich mittelalterlichen Herrschaftsbegriffes, die Aeschylische Zeus-Tyrannei in verdreifachter Stärke dar: als eines heidnischen Obergottes, den Gesetzen der Natur und der Vernunft hohnsprechende, mit Blitzesstrahlen terrorisirende autokratische Machtwillkür; als jüdisch-hochpriesterliche Gottvertreterschaft, die des heidnischen Obergottes brutale Allgewalt durch die auf dem biblischen Priesterpropheten, aber unmittelbar bevollmächtigten Stellvertreter Gottes, ruhende Allweisheit und Unfehlbarkeit ins Unbegrenzte erweitert; als Seelenzwingherrschaft endlich, Völkergeistesbann und Gedankenknechtung, auf Grund der Erbschaft von Christi Gottheit und Herrschaft über Geister und Seelen. ‚Pape oder Papae Satan, Papae Satan, Aleppe!' Eine dreifache Umschnürung traun — ähnlich der dreifachen Umwickelung mit dem Schweife, die jener Unhold in Dante's Hölle beim Absetzen der Gäste für angemessen hält — eine dreifache Umschnürung der Menschheit, die der Weltgeschichte, der Cultur, der Völkerentwickelung, den Lebens- und Geistesodem ausgepresst hätte, wenn nicht der Gott der Geschichte, der Prometheus- und Propheten-Sender, gleichzeitig auch und immer wieder einen Befreiungsboten und Heilsverkünder, einen Prometheus, einen Aeschylischen oder messianischen erweckte, der wenigstens Einen Ring des seelenauspressenden dreifaltigen Teufelsschweifes lockert, wenn nicht durchhaut, auf die Gefahr, von Dante's Geryon mit den drei Köpfen und

drei Schweifringen zerrissen zu werden als Ketzer, oder Katharer, woher das Wort Ketzer stammt. Katharer — so nannte sich eine in ihren Lehrmeinungen den Waldensern verschwisterte, durch strengste Sittenzucht ehrwürdige Secte, im Sinne ihres Genossenschaftszweckes als „Reiniger“ der Kirche von den drei Schweifen, und Wiederhersteller des Urchristenthums in seiner ursprünglichen Lauterkeit, wie des Näheren bei Ebertus ‚de Catheris‘ zu lesen.

Ein solcher Prometheus, in der ersten Hälfte des 12. Jahrh., war Arnold von Brescia, geb. zu Brescia um 1105, und 1155 ans Kreuz genagelt, wie der mythologische Prometheus an den Kaukasus, und wie der historische Prometheus auf dem Schädelberge. Nach der Kreuzigung über einem Scheiterhaufen — um doch auch seinen Berg zu haben — ward der Prometheus aus Brescia auch noch nachträglich verbrannt und seine Asche in die Tiber geworfen [1]), damit das Volk kein Stäubchen als Reliquie behielte. [2]) Wozu auch das Stäubchen, wenn aus Knochen und Asche solcher Märtyrer der Volksbefreiung und Reiniger des Volksverstandes jedesmal wieder ein Rächer aufersteht, und immer furchtbarer und unbezwinglicher sich erhebt? Wenn unter dem Tiberstrom, und wär' er so tief wie das Weltmeer, das Phönix-Feuer solcher Asche fortlodert, unlöschbarer als griechisches Feuer, und allezeit wieder ein verjüngter Sonnen- oder Prometheusvogel emporfliegt? Hat nicht der Gott der Geschichte ein derartiges Prometheus-Phönix-Ei dem dreischweifigen Teufel schon damals in die Wirthschaft geheckt, als diesem der Schweif sich erst zu entwickeln begann, und er, zur Aushülfe, mit Karl des Grossen Heeresschweif sich gürten musste, um den ersten Ring zunächst um Italiens Leib zu schlagen? Aus jenem frühesten Phönix-Ei schlüpfte die Kirche der Waldenser hervor, die schon unter Karl d. Grossen entstand. Der grosse Frankenkönig, der christliche Saul — ein Saul auch durch Hervorragen

---

1) Adpensus cruci flammaque cremante solutus
In cineres, Tibertine, tuas est sparsus in undas.
Gunther Ligur. III. 345.

2) Ne stolidae plebis, quem fecerat improbus error
Martyris ossa novo cineresve foveret honore. Gunther. ib.

um Kopfeslänge — war aber ein klügerer Saul, der mit seinem Samuel unter Einer Decke spielte, mit einem Samuel-Phantom als Hexe von Endor oder Babylonischer H—, die jenes Reich und Kirche besudelnde Unzuchtsbuhlen eröffnete, jenes Puttaneggiar co' regi, wovon der grosse Inferno-Dichter singt.[1]) Doch hatte der grosse Frankenkönig, so wenig, wie irgend einer unter den nachfolgenden Kirchen-Säulen, eine Ahnung, dass die Kaiserkrone, die ihm sein Samuel aufsetzte, aus den zusammengelötheten im Phönix-Feuer vergoldeten Eierschalen bestand, die so ein Sonnen- oder Prometheus-Vogel beim Ausschlüpfen durchbrochen. Der grosse Karl hatte davon keine Ahnung, obgleich einer der ersten und glänzendsten dieser christlich prometheischen Sonnenflieger, Claudius, Erzbischof zu Turin, sein Freund, und der Freund seines Sohnes, Ludwig's des Frommen, war. „Dieser kühne Selbstdenker griff das damals kaum befestigte System der Hierarchie an; kämpfte mündlich und schriftlich gegen den Bilderdienst, gegen die Anbetung des Kreuzes und der Reliquien, gegen die Verehrung der Heiligen, die Wallfahrten, den Principat des Papstes. Er war der erste oder wenigstens hauptsächlichste Kämpfer für die Reinheit der christlichen Lehre, und veranlasste die erste Lossagung der Thalbewohner oder Waldenser vom päpstlichen Stuhl.“ [2]) „Das Amt der Schlüssel — schreibt Erzbischof Claudius an den Abt Theudemir — gehört allen wahren Wächtern und Hirten der Kirche, welche es so lange verwalten, als sie in der Welt sind, und welchen, wenn sie die Schuld des Todes bezahlt haben, Andere folgen, mit gleichem Ansehen und gleicher Macht. . . . Hört dies, ihr thörichten Völker, ihr, die ihr Narren seyd! Werdet endlich weise und laufet nicht nach Rom, um dort die Fürsprache eines Apostels zu suchen!“ Sein grosser Freund, Carolus Magnus, lief aber doch nach Rom mit seinen

---

1) Di voi Pastor s'accorse il Vangelista,
Quando colei che siede l'acque
Puttaneggiar co' regi a lui fu vista. Inf. c. XIX, 106.

Euch Hirten meinte der Evangelist
Bei ihr, die, sitzend auf den Wasserwogen
Mit Königen zu h— sich vermisst.

2) Dr. Heinrich Francke, Arnold von Brescia und seine Zeit etc. Zürich 1825. S. 47.

Völkern, um sich als Kaiserkrone die goldenen Eierschalen aufsetzen zu lassen, die der kühne, prometheische Sonnengeist beim Aufflug abgestreift. Erzbischof Claudius verwahrt sich gegen die Ansicht, dass er eine neue Secte stifte. „Nur der Papst und die römische Kirche seyen eine Secte, weil sie abgewichen seyen. Seine und seiner Gemeinde Lehre sey die ächte christliche, die des Papstes dagegen eine falsche Religion. Er verspottete seine Autorität, seine Befehle und vorgebliche Gewalt der Schlüssel des Himmelreichs.“ [1]) Was werden wir über tausend Jahre später erleben? Einen umgekehrten Karl den Grossen, einen Zwerg-Schleppenträger des Papstthums, den letzten Farth-Catcher des römischen Stuhls, als Kaiser, werden wir ausziehen sehen, um eine Lanze für die Gewalt der Schlüssel zu brechen! Dass doch mindestens die Schlüssel die Macht hätten, dem Papstpantoffelhelden ein Irrenhaus aufzuschliessen. — Falls er nämlich Aufnahme in einem solchen fände, was stark zu bezweifeln, wenn ihn der Wärter so daherkommen sähe, mit dem Kopf, wie Dante's Bertrand de Born, als Laterne in der Hand — in guisa di lanterna, als Rocheford-Laterne, — dem Papste die verlornen Schlüssel suchend. —

Zählen wir noch die anderen Prometheus-Leuchten der Menschheit auf, die nach Claudius, dem Turiner Erzbischof und Freunde Karl's des Grossen, die Völker erhellten, um zuletzt, wie nach Fackelzügen, auf einem Haufen verbrannt zu werden? Einen Berenger von Tours († 1088), dessen erloschene Fackel ihr grosser, deutscher Prometheus-Lichtzünder, Gotthold Ephraim Lessing, wieder mit kühnem Schüttelschwunge ins Lodern brachte. Arnulph, den Waldenser, den Leger in seiner Geschichte der Waldenser [2]) als Bischof von Lyon aufführt: den grossen Strafprediger gegen die Missbräuche der Kirche, die Zügellosigkeit, den Geiz und Stolz des Klerus; den erhabenen Nacheiferer der ersten Apostel in Heiligkeit der Lehre und Strenge eines evangelischen Wandels, und den unter Papst Honorius (1124—1130), wenige Jahrzehnte vor Arnold v. Brescia, Cardinäle und andere Geistliche in Rom Nachts aufgreifen und ertränken liessen. Einen

1) Rhab. Maur., de institutione clericorum I. 31. Francke a. a. O. — 2) Histoire générale des églises Vaudoises t. I. p. 150.

Peter von Bruys, aus Toulouse, der im Anfang des 12. Jahrh. als Lehrer der albigensischen Waldenser auftrat, und, weil er das Fegefeuer als eine neue Erfindung verwarf, und nebenbei der entarteten Geistlichkeit, durch Predigten im Geiste von Jesu Bergpredigt, die Hölle heiss machte, im Jahr 1124 zu St. Gilles als Ketzer verbrannt wurde. — Ein Vogel-Phönix nach dem andern, wie ihr seht, denen wir noch den Diakonus, Arialdo, aus Mailand hinzufügen wollen, welcher gegen Concubinat und Simonie der Kleriker predigte, und die Aufforderung des Erzbischofs Guidone von Mailand, sein Predigen einzustellen, eines grossen Märtyrers würdig, mit dem Bescheide zurückwies: dass ihm Gott seine Strafreden einhauche, und Gott sich kein Stillschweigen auferlegen lasse. Der Erzbischof Guidone sprach über den gottbegeisterten Arialdo und über Gott selbst, der ihn inspirirte, das Anathema aus und stiess Beide aus Mailand. Vor dem Thore — erzählt Arnold von Brescia's erster Geschichtschreiber, sein Landsmann Guadagnini aus Brescia — liess die Concubine Oliva eine Nichte des Erzbischofs, den Arialdo ergreifen, auf eine Insel des Lago maggiore schleppen, ihm von zwei Henkersknechten sämmtliche verfügbare Gliedmaassen abreissen, die Augen ausstechen, die Zunge an der Wurzel ausschneiden, die eine Hand abhacken u. s. w. Unter solchen Martern gab der heilige Eiferer für Christi reine Glaubenslehre den Gottesgeist auf, der ihn beseelt hatte. Den schaudervoll verstümmelten Leib liess die Pfaffenmetze, eine würdige Vertreterin der damaligen Kirche — verbrennen, und die Asche in den See werfen, um sie der Verehrung des Volkes zu entziehen, wie bald nachher die Asche des Arnold von Brescia in den Tiber aus gleichem Grunde geworfen ward. [1])

---

1) Due manigoldi gli (all' Arialdo) tagliano amendue le orecchie, il naso, e il labro superiore; gli cavano gli occhi, gli troncano la destra mano; gli recidono le parti segrete; gli sradicano la lingua sotto la gola, e così muore. Per impedire poi la venerazione del popolo al suo cadavere, Oliva usa l'acqua del lago per nascondervi lo attaccato a sassi pesanti, come per impedirla al cadavere di Arnaldo si usò, conficcandolo in un legno per farlo ardere, di ridurre il cadavere in polvere, e spargere le ceneri al Tevere, accioche la stolta plebe non la venerasse (Guadagnini, Apol. d'Arnaldo di Brescia, 1790, lib. II, c. X.)

Die Genannten überragt Arnold von Brescia sämmtlich an bildungsgeschichtlicher Bedeutung und nachhaltiger Einwirkung auf die folgenden Zeiten. Den Ergebnissen der philosophischen Scholastik, die sein Freund und Lehrer Abälard [1]), nach Anselmus [2]), der theologischen Scholastik entgegenstellte, giebt Arnold zuerst eine Richtung aufs Praktische, indem er Abälard's philosophische Grundlehren als Hebel und Handhabe behufs Reform von Staatseinrichtungen, Verbesserung der politischen Lage der Massen, und als mächtige Federkraft der Völkerbefreiung wirken lässt. Er schliesst sich somit an jene grossen praktischen Weltweisen der Griechen, Pythagoras, Zeleukos, Zakondas, an, die ihre Philosopheme zum Triebwerk freier Staatenordnungen machten. Arnold von Brescia war der erste christliche Glaubensstreiter, der den Protestantismus selbstständiger, durch freies Denken ermittelter, selbst die Mysterien der Kirchenlehren erleuchtender Vernunftwahrheiten [3]) auf republicanische Formen übertrug, und der durch diese Uebertragung das Gebäude der Hierarchie und die Reichsverfassung erschütterte. Schon vor seinen Studien unter Abälard, schon als Jüngling und Schüler auf der Rechtsschule zu Bologna, mochte Arnold, „bei dem im Herzen Europas um diese Zeit beginnenden Kampfe des republicanischen und monarchischen Princips den Gedanken einer allgemeinen Eidgenossenschaft Oberitaliens im Gegensatze des Reichs“ gefasst haben. [4]) Dieser gewaltige Gedanke müsste, unserer Ansicht nach, das Haupttriebrad der Handlung in einer Arnaldo-Tragödie abgeben. Leider ist davon keine merkliche Wirkung weder in Niccolini's ‚Arnaldo da Brescia‘ noch in der gleichnamigen Tragödie seines Nachfolgers, Carlo Marenco, dem wir alsbald in's Weisse des Auges schauen

---

1) Peter Abälard geb. 1079 zu S. Palais, unweit Nantes in der Bretagne, † 1142. — 2) Anselm, Erzbischof von Canterbury, geb. zu Aosta in Piemont gegen 1043, † 1109, berühmt durch den ontologischen Beweis vom Daseyn Gottes aus dem Begriff der höchsten Vollkommenheit, der das Seyn nothwendig in sich schliesse. — 3) „Wir sehen das Bestreben, die Lehre der Kirche durch Vernunft zu erkennen. Dieser Punkt ist der Anfang der Philosophie, der ihr ganzes Interesse ausmacht.“ Hegel, Gesch. d. Philos. Bd. III. S. 166. (Werke XV. B.) — 4) Vgl. Francke a. a. O. S. 11 u. 15.

werden, zu spüren. Aus solchen politisch grossartigen Gedanken liesse sich Plan und Fabel einer Arnaldo-Tragödie ganz anders entwickeln, als Niccolini es vermochte, dessen Tragödie Plan und Fabel eben vermissen lässt, statt deren eine innerlich wüste Zerfahrenheit sich breit macht, von einem massenhaften Prunk äusserlicher Schauhandlungen, wie vom Klappergeräusch dröhnender Korybanten-Schilde, übertäubt. Besser bedacht in Plan und Fabel ist Marenco's Arnaldo da Brescia; allein auf Kosten des heroisch-politischen Gedankens, inbetracht der von Marenco beliebten Einengung einer reformatorisch grossartigen Nationalbefreiungstragödie innerhalb der vier Pfähle eines martyrologischen Familiendrama's mit dem Leidenspfahl des Helden als fünftem zu den vier Pfählen. Und welches Hochlicht würde von einem solchen, die Errichtung einer allgemeinen Eidgenossenschaft Oberitaliens, im Gegensatze zum Reich, bezweckenden Heldenplane, welches Hochlicht würde auf Kaiser Friedrich Barbarossa und die durch ihn erfolgte Auslieferung und Preisgebung Arnaldo's an den politischen Ketzerfanatismus der Curie fallen! Wie unendlich entschuldbarer ja berechtigter würde Friedrich's kaiserlicher Grimm gegen den verwegenen Mitbewerber um den höchsten Ruhmeskranz eines Staaten ordnenden, Völker erleuchtenden und von hierarchischer Dumpfheit befreienden reformatorischen Heldenthums erscheinen. Und wie schön, wie dankenswerth schön hätte uns Arnold's grandioser Umgestaltungsplan des Staatswesens im Sinne eines Völkergruppenbundes, wie erfreulich in Niccolini's Barbarossa einen staatsrednerischen Polterer erspart! Und das noch grössere Aergerniss eines banalen, grauenhaft lächerlichen Tragödienwütherichs erspart, eines Kaiser Rothbarts als Kinderfresser, der mit Kindermord und zu Tode geängstigten Müttern und Vätern Kurzweil treibt; eine Groteske von Herodes und Gessler als Federico Barbarossa; eine Carricatur, wozu Carlo Marenco einen der glänzendsten, sein Jahrhundert mit geisteshohem Adlerblick überschwebenden Heldenkaiser verzerrte. Einen Arnold von Brescia und Friedrich Barbarossa zusammen konnte das Zeitalter nicht vertragen. Friedrich hatte zu viel von Arnaldo in sich, und dieser von Friedrich's weittragendem Geiste mehr, als der grosse Hohenstaufe dulden durfte — Einer von beiden musste zu Grunde gehen, und darin liegt

der tragische Untergang des grossen Republicaners der philosophischen Scholastik, und sein tragödienwürdiges Heldenthum. Die endgültige, eine Arnaldo-Tragödie überschwebende Idee aber gipfelt in dem providentiellen Gedanken eines geschichtlichen, beide Heldenpersönlichkeiten, Arnaldo und Barbarossa, in sich vereinigenden, beider Pläne verwirklichenden Völkerbefreiers; eines Helden-Messias, der die Reichseinheitsidee der Hohenstaufen mit Arnaldo's heroischkühn anticipirtem Zukunftsgedanken einer republicanischen Völkerbundesgruppe, einer allgemeinen Eidgenossenschaft auf demokratischer Grundlage, verschmelzen wird, wenn die Zeiten sich erfüllt haben. Die geschichtlichen Anschauungen beider italienischen Arnaldo-Dichter stehen nicht auf der Höhe der staatsphilosophischen Idee und der Culturmission ihres Helden.

Ein nicht minder hochwichtiges Fortschrittsmoment in Bezug auf das philosophische Denken bezeichnet Arnaldo's Lehrer Abälard. Die von zwei berühmten Scholastikern Roscellin und Wilhelm von Champeaux, vor Abälard aufgestellte Lehre von den Ideen, wonach diese, von Roscellin Universalien genannt, blosse Abstractionsbegriffe wären; wogegen Wilhelm von Champeaux in den „Ideen" das Wesen der Dinge selbst erblickte, — diese beiden gegensätzlichen Auffassungen der Nominalisten (Universalisten) und Realisten fanden in Abälard's Philosophie ihren vereinigenden Mittelpunkt. Er lehrte: dass jedem einzelnen Individuum dieselbe Natur immer nur auf eine individuelle, bestimmte endliche, nicht aber unendliche Weise innewohne, wie Champeaux behauptet hatte. Hauptpunkt ist Abälard's Betonung des Individuellen, als Ausdruck des Real-Ideellen: ein Wesensgedanke, an dem die Speculation noch heutigen Tages kaut, und der im geschichtlich factischen Individualitätsbegriff, gleichviel ob auf ein Individuum oder auf eine Volkspersönlichkeit bezogen, seine grosse Bedeutung offenbart. Sollte man nicht, auf staatsbegriffliche Anschauungen angewendet, eine Conflictsverwandtschaft zwischen dem universalistischen Reichseinheitsgedanken finden dürfen, dessen Vorkämpfer und Helden die Hohenstaufen waren, die ihn nur als ihrem, an ihre Persönlichkeit geknüpften Gedanken eine ihm an sich nicht zukommende Existenz zugestanden; so dass die Reichseinheitsidee von ihrem Träger,

dem Herrscher, getrennt, nur einen nominalen, keinen realen, keinen objectiven Werth hatte — sollte man nicht eine Contrastverwandtschaft zwischen dieser, von den Hohenstaufen vertretenen, in dem Persönlichkeitsgedanken des Herrschersubjectes ausschliesslich und nur durch ihn existirenden Reichsuniversalität oder Einheit; und zwischen den von Arnaldo verfochtenen, in der freien Selbständigkeit seiner Bundesrepublik verwirklichten Individualitätsprincip — keine innere Gegensätzlichkeitsverwandtschaft zwischen diesen geschichtlichen und jenen scholastischen, aus den Bestimmungen des Ideenbegriffs entsprungenen Kämpfen erblicken dürfen? In ersterem nicht die geschichtlichen Signaturen gleichsam der scholastisch speculativen Lehrsätze gewahren dürfen? —

Ach, dass jenen geschichtlichen Kämpfen der Versöhner, der Vermittler, der Paraklet des Abälard, nicht so bald erstehen sollte! dass die im Papstthum verkörperte theokratische Gewaltherrschaft, dass sie, — in ihrer Ohnmacht, die Versöhnung und Vereinigung jener Gegensätze zwischen politischem Nominalismus und Realismus, Universalität und Individualität in sich und in ihrem Walten zu vollziehen, — ihren Beruf im Gegentheil darein setzte: den Zwiespalt zu erhalten, zu verewigen; den Conflict zur heftigsten Entbrennung anzufachen; die zwei grossen geschichtlichen Streitheere der philosophischen Erkenntniss und der von ihr erfüllten und bewegten Staatsordnungen, anstatt sie zu einem von den Streitmächten doch selbst, und als Kampfespreis, erstrebten Austrag und Ausgleich zu bringen, in zwei ewig getrennte feindliche Heerlager des finstern Wahns und des Fanatismus zertheilte, einzig erhellt von den Wachtfeuern der Bannstrahlen und der Scheiterhaufen! Hat doch der Versöhner, Vermittler und Vereiniger der scholastischen, um den Ideenbegriff entbrannten Fehde, hat doch auch Abälard, und nach ihm sein Schüler, Arnold, in dem auf die Ketzerjagd dressirten Schweisshund der Kirche, in dem dogmatisch römischkatholischen Fanatismus Bernhard's von Clairvaux, seinen wüthendsten Verfolger, zu Tode Hetzer und blutgierigen Rächer jener von Abälard zunächst als Denkbegriff ausgesprochenen Einheit finden müssen. Einen Packan und Hetzhund von ketzerverbissenem Fanatismus, der sein Opfer von Concil zu Concil durch alle dornigen Krümmen und Irren dogma-

tischer Spitzfindigkeiten, Controversen, Disputationen, epistolarischen Ketzergerichten, halspeinlichen Denunciationen hetzte, ähnlich einem jener blutkeuchenden schwarzen Gespensterdoggen in Dante's Hölle, die den Verdammten durch wildverwachsenes Gestrüppe von Dornsträuchern und Stechgestäude unablässig jagen, dass Haut und Fleisch des ächzend Fortstürmenden an den fingerlangen Stacheln hängen bleiben, bis ihn die Meute erreicht, vollends zerfleischt, und die zerrissenen Glieder stückweise davonträgt. [1])

So gehetzt langte Abälard — ein aus unzähligen Risswunden blutender Geistesschatten — in der einsamen Gegend der Diöcese von Troyes an, baute sich ein Bethaus aus Schilf und Rohr, das er dem h. Geist, dem Paraklet (Tröster), weihte und das unter diesem Namen berühmt ward. Bald erfüllte die Rohrhütte, als ob jedes der Rohre, wie jene Ferustaude, in welche Prometheus den dem Himmel entrissenen Sonnenfunken barg, einen solchen Lichtfunken einschlösse — erfüllte die Rohrhütte ein Glanz geisteheller Lehre, begierig von den Herzen und Seelen der Jünglinge eingesogen, die dem Märtyrer des Vernunftdenkens in die Einöde gefolgt waren. Am eifrigsten unter diesen Jüngern schlürfte Arnaldo das süsse Licht erleuchtender Weisheit von den Lippen des Meisters, an den er sich schon um 1119 in Paris angeschlossen, wohin der junge Rechtsschüler von Bologna, sein Vaterland verlassend, sich begeben hatte, von dem Rufe des grossen Lehrers angezogen. Arnold begleitete den Meister aller Orten, wo ihn der Verfolgungseifer seinen Lehrstuhl aufzurichten zwang,

---

1) Sieh schwarze Hunde, durchs Gestrüpp gepresst,
Schnell hinterdrein, die wild die Läufe streckten,
Wie Doggen, die man von der Kett' entlässt.
Sie schlugen ihre Zähn' in den Versteckten,
Zerrissen ihn und trugen stückweis dann
Die Glieder fort, die frischen, blutbefleckten.

Dietro a loro era la selva piena
Di nere cagne bramose, e correnti
Come veltri ch' uscisser di catena.
In quel, che s'appiattò, miser i denti,
E quel dilacerato a brano a brano;
Poi sen portar quelle membra dolenti.
Inf. VIII. 124 f.

und verweilte auch bei ihm, durch Freundschaft eng verbunden, viele Jahre im Paraklet.

Von allen Lehrsätzen des Meisters war der von der Freiheit des Willens für Arnaldo der tiefgreifendste, fruchtbarste und folgereichste. Diese Mutteridee und lebendige Grundquelle aller Sittenlehre, alles menschlichen Handeln, aller Zurechnungsfähigkeit, hatte Abälard ausschliesslich auf sein ethisches System beschränkt.[1]) Arnold war der einzige von Abälard's Schülern und der erste christliche Denker, der die Lehre von der Freiheit des Willens ins Leben einführte, und auf bestehende Verfassungen anwandte. In Niccolini's, in Marenco's Arnaldo-Tragödie findet sich auch von dieser Lichtidee, die der Freiheitsheld und Märtyrer aus Brescia in den Staatsbegriff, in das Staatenbildungswesen, in seinen grossen politischen Reformationsplan als Ferment warf, keinerlei Andeutung. Den beiden italienischen Arnaldo-Dichtern musste die Lehre von der Willensfreiheit, wenn nicht als speculatives, doch mindestens als dramatisches Moment von Wichtigkeit seyn, da ohne diesen Grundbegriff von keiner tragischen Schuld, keiner Tragödie folglich, die Rede seyn könnte. Niccolini wie Marenco begnügen sich Beide zur Charakterisirung der Lehrmeinungen und Mission ihres Helden mit den landläufigen, gegen die sittliche Verderbniss der Kirche und das Sündenleben der Pfaffen gerichteten Strafpredigten.

Den Paraklet verliess Arnold wahrscheinlich im Jahre 1128. Er besuchte auf seiner Heimreise nach Italien die schon erwähnten Sectirer und Eiferer für Wiederherstellung des Urchristenthums: die Katharer. In seiner Vaterstadt Brescia streuete Arnold zuerst die Saatkörner seiner Lehre und die ersten Keime seiner Wirksamkeit. Auf der Basis seines kirchlich-politischen Reformationssystems, auf der Freiheit des Willens, führte Arnold das Gebäude seiner Kirchen- und Staatslehre auf. Die Kirche sollte nicht als herrschender Körper im Staate dastehen, sondern Eins mit diesem, nichts als der göttliche Geist seyn, welcher das Leben und seine höchste Gestaltung, den Staat, mit unsichtbarer Hand zur Vollendung führt.[2]) Einer Erörterung der kirchlichen Dogmen ging er aus dem Wege, seine ganze Denk- und That-

---

1) Francke S. 35. — 2) Francke S. 73.

kraft auf seinen Hauptzweck hinspannend, auf sein System einer neuen christlichen Gesellschaftsverfassung, welche er nach dem Vorbilde der durch die Apostel gegründeten im innersten Wesen republicanischen Gemeinde- und Kirchenordnung einrichten wollte. Was er in der engen Umzirkung seiner Vaterstadt lehrte und erstrebte, sollte sich, seinem Plane nach, zu den umfassendsten Gestaltungen entfalten. Die urchristlich freie bürgerliche Verfassung, die er zunächst für die Vaterstadt entwarf, sie sollte die ganze Lombardei umspannen, sich zu einer lombardischen Bundesrepublik entwickeln. Ja selbst diese betrachtete er nur als den Mittelpunkt und das Herz einer allgemeinen europäischen Föderativrepublik.[1] In der Schweiz hatte er dasselbe Ziel wie in der Lombardei im Auge, und durch die Stiftung der Republik Rom bezweckte er dasselbe wie in der Schweiz. Wer in Niccolini's oder Marenco's Arnaldo-Tragödie auch nur einen Lichtschein dieses nahezu die letzten Ziele der geschichtlichen Entwickelungen ins Auge fassenden kirchlich-politischen Ideals ihres Helden suchen wollte, der müsste sich die Sehlinse von Hoffmann's Meister Floh ins Auge schrauben.

Als Lector an der Kirche zu Brescia trat Arnaldo vor dem Volke auf mit einer Beredtsamkeit, „welche die Bewunderung aller Zuhörer erregte, und aller Herzen entzückte.“ Der heilige Bernhard nennt Arnold's Zunge ein zweischneidiges Schwert, seine Rede glatt wie Oel und süss wie Honig, aber treffend wie Pfeile.[2] „Besonders lieblich klang“ — schreibt unser Währmann[3]) — sein (Arnold's) neues Evangelium dem untersten Stande, dem Lastträger der Zeit, so dass seine Feinde klagten: er verschlinge das Volk, betrüge den Haufen durch Schmeichelei und freue sich seiner Gunst. Der unerhörte Ketzer predigte von Kanzeln, auf Marktplätzen und im freien Felde der ihn umjubelnden Menge der Brescianer und vieler umliegenden Städte und Gegen-

1) Francke S. 81. — 2) lingua ejus gladius acutus — melliti sunt sermones ejus, sicut oleum, et ipsi sunt jacula. Epist. ad Herm. Episc. Const. 195. Aus diesen wie aus anderen Aeusserungen Bernhard's v. Clairvaux über Arnold's Beredtsamkeit spricht offenbar der heiligste Eiferneid wegen einer Gabe, deren ausschliesslichen Besitz der feurige Kreuzfahrtprediger am leidenschaftlichsten erstrebte. — 3) S. 84.

den der Lombardei in solcher Weise, dass sich tumultuarische Begeisterung durch das ganze Land, über das Alpengebirg und zu den entgegengesetzten Meeresküsten verbreitete.[1]) In seiner Angst und Bedrängniss wandte sich Bischof Manfred von Brescia mit den Geistlichen seines Sprengels an das 1139 von Innocenz II. zu Rom versammelte Concilium, in der Reihe der ökumenischen Concilien das zehnte oder das zweite Lateranische genannt. Der 23. Kanon handelt von Arnold und verdammt ihn, als einen Erfinder verkehrter Glaubenslehren und Widersacher der katholischen Kirche, zum Stillschweigen und zur Verbannung aus Italien. Die Verbannung eines solchen Volksapostels ist eine wandernde Reisepredigt von feurigen Pfingstzungen. Arnold kehrt nach Frankreich zurück, um in Gemeinschaft mit seinem Lehrer Abälard einen Feuerregen von solchen Zungen auf das Haupt des Bernard von Clairvaux zu ergiessen, des vollkommenen Gegenapostels zu den beiden Propheten der Volks- und Staatsfreiheit, der als seine heilige Mission die Aufrechthaltung und Befestigung des Unfehlbarkeitsdogmas und der darauf gegründeten Herrschaft der römisch-katholischen allein seligmachenden Kirche betrachtete.

Entscheidend für das Schicksal der beiden Heldenkämpfer für die Freiheit des Willens im Allgemeinen und die Freiheit des Volkswillens im Besonderen war Abälard's Process vor der Provinzialsynode zu Sens, wo dank Bernhard's gesprochenen Scheiterhaufen, dank seinen feuereifrigen, gegen die beiden Ketzer, Abälard und Arnold, an den Papst Innocenz II. gerichteten Brandbriefen, Beider Verurtheilung vom Papste in einer Bannbulle (1140) ausgesprochen ward. Die Verdammung begleitete ein Geheimbefehl an die betreffenden Bischöfe; den Peter Abälard und den Arnold von Brescia, als Urheber einer ketzerischen Lehre und Bekämpfer des katholischen Glaubens, in Klöstern, jeden abgesondert, einschliessen zu lassen und ihre Bücher zu verbrennen.

Beide heldenmüthige Gottesstreiter für Vernunftrecht und Geistesfreiheit entgingen der lebenslänglichen Einsperrung auf verschiedenen Wegen. Abälard fand freundliche Aufnahme bei

1) Ipsam in qua natus est valde atrociter commovit terram et conturbavit eam. Bernh. Epist. 195.

dem liebreichen und ihm befreundeten Abt Peter von Clugny, der ihn zum Prior und Lehrer seiner Mönche ernannte; mit Bewilligung des Papstes, und nach einer Accommodation an das orthodoxe Glaubensbekenntniss des an Geist und Körper erschöpften und gebrochenen Freidenkers und seiner, infolge dessen, zu Stande gekommenen Aussöhnung mit dem h. Bernhard. Abälard's Gesundheit war so geschwächt, dass ihn der ehrwürdige Abt Peter von Clugny, der gesündern Luft wegen, in das Kloster St. Marcellinus bei Chalons an der Saone schickte, „wo die endliche Auflösung des grossen Dulders am 21. April 1143, im 63. Jahre seines Alters erfolgte." [1])

Arnold hatte Zuflucht in Frankreich bei seinem Freunde und Mitschüler unter Abälard, dem Cardinallegaten Guido de Castello gefunden, nachmals Papst Coelestin II. Wie setzte der Heilige von Clairvaux dem guten Cardinale zu, wegen des Obdachs, das er dem Verfolgten gewährte! „Diesen Menschen begünstigen — schreibt er an den Cardinallegaten in einem fulminanten Briefe — heisst dem Papste widersprechen, ja Gott dem Herrn selbst." [2]) Aus Rücksicht auf den Freund und Beschützer, den er der heiligen Wuth des Ketzereiferers nicht aussetzen mochte, griff Arnold zum Wanderstabe, und pilgerte gen Constanz, wo ihn Bischof Herrmann von Arbon eine Zeit lang beherbergte. Doch schon hatte der stossfertige Kirchenfalke seine Beute auch hier erspäht, und schoss mit einhackender Schreibkralle auf ihn nieder. Der Brief an den Bischof schildert dessen Schutzgast als einen Menschen, „welcher weder isst noch trinkt, allein mit dem Teufel hungernd und dürstend." Er dringt auf Entfernung des Bösewichts. Am besten wäre, der Bischof liesse ihn binden, „damit er nicht umherlaufe und um so mehr schade." [3])

Arnold flüchtet nach Zürich, nimmt hier den Namen Leemann an, um vor dem Verfolger verborgen zu bleiben, erhält von der Stadt Zürich ein öffentliches Lehramt, und schon in wenigen Tagen erweckten seine Lehren die Bewohner der Alpen zu eifriger Besserung ihres Zustandes. Er predigte die Abschaffung der Leibeigenschaft, der Herrschaft der Geistlichkeit, im Namen des Evangeliums. Seine glühenden Reden entflammten

---

1) Francke S. 120. — 2) Epist. 196. — 3) Epist. 195.

die Schwytzer und übrigen Waldstädte zur Abschüttelung des geistlichen Joches. Arnold's Wirksamkeit in der Schweiz brach dem Tell, dem Winkelried, dem Zwingli die Bahn. Er ist der Vorläufer der Männer des Grütli und der Schlacht von Morgarten. Von Arnold von Brescia ging der Geist kirchlicher und politischer Selbständigkeit der Schweizer aus. Ulrich Zwingli's Reformation betrachten Viele nur als eine Fortsetzung der von Arnold in der Schweiz begonnenen Umgestaltung der kirchlichen Dogmenlehre und Verfassung.[1]) Unser Züricher Patriarch, Joh. Jac. Bodmer, fühlte sich von dem Heldencharakter des ersten Reformators seines Vaterlandes so ergriffen, dass er ihn zum Helden zweier Schauspiele machte.[2]) In der Vorrede zu ersterem schreibt der verehrungswerthe Patriarch an Pfarrer Meister zu Küssnach: „Arnold hat vor mehr als 700 Jahren den guten Zürichern das Recht gegeben, mit ihrem Verstande zu denken.“. . „Er war zufrieden, dass er den Sensum boni et recti hatte und fand ihn mit den Lehren des Heilands vollkommen gleich gestimmt.“ Ein Wunder ist's, dass Arnold, dank dem Versterknamen „Leemann“, oder wie Francke meint, geschützt durch die Verehrung des Volkes und die Nachsicht des Bischofs, sechs Jahre lang von 1139 bis 1146 in Zürich ungestört lehren und wirken konnte.

Arnold's kühnste That, sein letztes Simsonwerk, war die Vollendung der republicanischen Verfassung Roms 1146. Simson's letzter Kraftversuch, da der Zusammenbruch der Zwingburg ihn mit begrub. Arnold von Brescia geht mit einem Heer von 2000 Schweizerbauern nach Rom, um die vom römischen Volke seit dem Jahre 798 vergebens erstrebte Republik auf Grundlage des alten Brutus-Freistaates zu errichten; der Ansicht Niccolini's aber zufolge: um ihm die 2000 Schweizerbauern als Contingent für den Coro in seiner Arnaldo-Tragödie zuzuführen. Begünstigt von dem, durch die Doppelpäpste Anaclet II. (Petrus Leonis von jüdischer Abkunft) und Innocenz II. eingetretenen Schisma, hatte

1) Guillimani Helv. III. p. 313. – Pallavicini Card. hist. Trid. conc. I. 19. — Francke S. 139. — 2) Arnoldo von Brescia in Zürich, ein religiöses Schauspiel Zürich 1775. 8. — Friedrich der Rothbärtige oder Arnold von Brescia in Rom. Zürich 1776. 8.

schon 1143 Volk und Adel in Rom, von Arnold's Lehren begeistert, auf dem Capitol die Wiederherstellung des römischen Senats in altrepublicanischer Form beschlossen. Der Papst sollte auf alle angemaasste weltliche Macht verzichten und mit dem Amte eines Bischofs von Rom zufrieden seyn. Der Geist Mazzini's gährt seit 798 in Rom, und wird die Frage vielleicht noch vor Abschluss des laufenden Jahrhunderts zur Reife und zum Austrag bringen. Vier Päpste warf die Arnold'sche republicanische Bewegung in Rom danieder: Innocenz II. († 24. Sept. 1143), Coelestin II. (Cardinal Guido von Castello, Arnold's Freund, † 9. März 1144), Lucius II. († 25. Febr. 1145), Eugen III., Schüler und Freund Bernhard's von Clairvaux. Von den Römern vertrieben, floh Eugen III. Ende 1145 nach Frankreich.

Jetzt erscheint Arnold persönlich in Rom mit seinen Alpenschaaren.[1]) Hier trat er auf vor dem Volk, es durch Erinnerung an das Beispiel der Väter begeisternd.[2]) Stellt nicht auch anderthalb Jahrhundert später die wiedererweckte ital. Literatur das Beispiel der Väter des altrömischen Schriftthums als Muster und Norm auf? Die italienische Komödie und Tragödie des 15. u. 16. Jahrh. war sie nicht ganz ebenso beeifert, das römische Theater wieder in seinem alten Glanze zu erwecken, wie Arnold das verfallene Capitol in seinem alten Glanze wieder aufzurichten befahl?[3]) Durch eine seltsame Umstellung der Hebelstützpunkte schleudert nun der aus Frankreich nach Italien zurückgekehrte Papst Eugen von Brescia aus seine Bannbriefe wider den Ketzer Arnold in Rom (15. Julius 1148). Mit Hülfe von König Rogers Truppen erzwang Papst Eugen einen Vertrag mit der Stadt Rom (1150), der ihm aber nur wiederholte Vertreibungen eintrug, und den ketzerischen Wiederhersteller der altrömischen Verfassung nicht verhinderte, statt des vormaligen Patricius zwei Consuln an die Spitze des Senats zu stellen, von welchen der eine die inneren und der andere die äusseren Angelegenheiten besorgte. Nun stand

---

1) Arnoldus alpinorum turbam ad se traxit et Romam cum multitudine venit. Fasti Corbeienses Henrici monachi. — 2) proponens antiquorum Romanorum exempla. Otto Fris. II, 20. — 3) Senio fessas mutasque reponere leges suadebat populo. Gunther Lig.

Arnold's Stern in seinem Höhepunkt. Mit Friedrich Barbarossa, der seinem am 15. Febr. 1152 gestorbenen Oheim, Kaiser Conrad, im Reiche nachfolgte, ging dem grossen Freistaatengründer, dem Nekromanten und Todtenerwecker der alten Brutus-Republik ein untergangdrohender Komet auf. Durch die Gefahr nur muthentbrannter, schickte Arnold seinen Freund Wetzel mit einem Schreiben in Flammenzügen [1]) an den neuerwählten deutschen König, das ihm die Unmöglichkeit einer weltlichen Herrschaft des Papstes aus den Evangelien, aus Vernunftgesetzen, aus der Natur des römischen Volkes und aus der historischen Bestimmung des deutschen Reiches bewies. „Ich sage," heisst es darin, „der Klerus verzehrt das Mark des Reiches. Jene Erzählung von der Taufe Constantin's des Grossen, und seiner Uebertragung der weltlichen Herrschaft auf den Vater der Geistlichkeit ist erdichtet. Diese Lüge und ketzerische Fabel, als habe Constantin dem Sylvester simonischer Weise die Hoheitsrechte der Herrschaft über Rom abgetreten, ist so offenbar und aufgedeckt worden, dass selbst Lohnknechte und alte Weiber die grössten Rechtsgelehrten heutzutage darüber belehren können, und dass sich der Papst mit seinen Cardinälen vor Scham nicht mehr in der Stadt zu zeigen wagte." Arnold, bemerkt unser Gewährsmann, wollte die Herrschaft des Reichs und Kaisers ebensowenig, wie die des Papstes, und gedachte sich beider Namen als mystischer Grössen zu bedienen, bis das Gebäude einer europäischen Bundesrepublik stark genug wäre, die Schlacken des Feudalsystemes abzuschütteln. Der Papst (Eugen) schrieb darüber einen kläglichen Brief an den Abt Wibald, in welchem er zugleich die Einsetzung der Consuln meldet. [2]) Den Rothbart schienen die ansichtsverwandten Vorstellungen in Arnold's Sendbrief anzumuthen, und wer weiss was geschehen wäre, wenn nicht Abt Wibald, in den Friedrich unbedingtes Vertrauen setzte, ihn zu Gunsten des Papstes umgestimmt hätte. [3]) Ja wer weiss, ob nicht Johannes von Müller's Schmerzensausruf in limbo infantum ge-

---

1) Marthène et Durand, ampliss. collect. Tom. II. epist. 554. Francke 182 f. — 2) Ampliss. collect. epist. 383. — 3) Wibaldus et alii excellentes clerici viri suppresserunt illos errores in corde regio, et hunc impulerunt ut conventionem cum sede apostolica faceret.

blieben wäre; der unhistorische Stossseufzer: „Wie ganz anders würde sein (Friedrichs) Leben, wie anders die Welt geworden seyn, wenn er Wetzeln, Arnold's Freund, für die Freiheit hören, und nicht wider Papst und Freiheit zugleich, nur für seine Eigenmacht, den traurigen Kampf hätte aufnehmen wollen!" [1]) Seltsames Kukukswindei, dem Barbarossa in den Busen geschoben vom Verfasser der „Reisen der Päpste", worin die Hierarchie als Schutzwehr der Völker gegen fürstliche Gewaltherrschaft dargestellt wird. Den Doppelgänger Arnold konnte Friedrich der Hohenstaufe ebensowenig brauchen wie Caesar einen zweiten ertragen konnte; umsomehr aber die vom Papst zu vergebende Kaiserkrone brauchen, womit der Rothbart wohl gar Arnold's Werk gekrönt und Johannes von Müller's schweizerischen Seelenwunsch erfüllt hätte.

Nun erwäge man die damalige, durch Arnold vorzugsweise geschaffene Weltlage, wie sie unsere Quelle abspiegelt, und urtheile: Ob Friedrich Barbarossa sich von Arnold von Brescia ins Schlepptau durfte nehmen lassen; und erwäge zweitens nach genommener Einsicht in unsere beiden Arnaldo-Tragödien: ob deren Dichter einen richtigen Begriff von jener Weltlage hatten, die doch das Fundament der tragischen Schicksalsentwickelung ihres Helden bilden sollte.

„So reifte Arnold's Riesenplan, trotz der schwierigsten Umstände, seiner Vollendung mehr und mehr entgegen. Im Norden Frankreichs rüttelte die Scholastik, im Süden dieses Landes die Mystik an St. Peters Stuhl, denn die Waldenser- oder Albigensergemeinden hatten, seit Arnold an ihrer Spitze stand, bedeutend an innerer Kraft und Oppositionsgeist gewonnen. In Deutschland hatte der von der Schweiz ausgegangene Geist schon so mächtig um sich gegriffen, dass der kühne Adel es 1152 auf dem Reichstage zu Ulm gesetzlich feststellte, der Bann solle keine weltliche Wirkung haben, worüber Eugen, der die Gefahr einsah, an Wibald schrieb: „Was da auf dem Ulmer Reichstage freventlich von Laien zur Zerstörung der Kirche unternommen ist, darf keineswegs mit Stillschweigen übergangen werden; dass nämlich die wegen Raub und Brandstiftung, an

---

1) Schweizergeschichte I. S. 409. Anm. 277b.

Kirchengütern verübt, in die Strafe des Bannes Verfallenen, noch einmal einem weltlichen Gericht unterworfen werden sollen.“ Die Schweiz war durch ihren grossen Reformator nicht bloss zur republicanischen Organisirung ihrer eigenen östlichen Cantone, sondern sogar zu thätlicher Unterstützung der Republik Rom begeistert. Die Lombardei war durch ihn mehr denn zuvor ein Tummelplatz des wildesten Republicanismus, ein Uebungsfeld religiösen und politischen Protestantismus geworden. Rom war durch seinen, von dem Concil 1139 an beginnenden, mittelbaren und unmittelbaren Einfluss, der Mittelpunkt alles damals in Europa gährenden Republicanismus, und selbst einer Art von Bundesrepublik geworden, wie sich in der Schweiz und Lombardei gründeten.“ . . . . .

„Der Thron des Papstes ruhte auf einem furchtbar gährenden Vulkan, und selbst der des Kaisers nicht auf sicherem Boden, wenn alle jene brennbaren Stoffe in einen einzigen Feuerstrom zusammenschmolzen, und die verjährten Schranken der Zeit durchbrachen.“ [1])

Noch über zwei Päpste musste das zermalmende Rad der „politischen“ oder „Arnoldistischen Ketzer“ [2]), über den kraftvollen 1153 verstorbenen Eugen III. und den hochbejahrten Anastasius IV., der 1154 mit Tode abging, hinrollen, bis es ihrem Nachfolger Hadrian IV. im Verein mit Friedrich Barbarossa's kaiserlicher Macht gelang, der welterschütternden Umgestaltung der Arnoldisten Einhalt zu thun; eine politische Renaissance, die uns verfrüht erscheinen darf, und deren von der Geschichte mit Hülfe anderer Werkmeister fortgeführter Bau eines schönen Tages aus dem verhüllenden Gerüste plötzlich als „gekröntes Gebäude“ hervortreten wird; aber gekrönt von einem deutschen, Arnold's Riesenplan verwirklichenden Hohenstaufen, einem Arnold-Hohenstaufen, und als der Freiheitsbau vom deutschen Adler überschwebt, als hohen Knauf- und Giebelschmuck, hindeutend auf den Adlerhorstgiebel, den Stammsitz-Berggipfel

---

1) Francke S. 186 f. — 2) Invalescere coepit rebellio Romanorum adversus pontificem, eademque haeresis, dicta politicorum, sive alio nomine, si ab ejus haeresiarcha denominare magis placeat Arnoldistarum ab Arnoldo Brixiano sub Innocentio vulgari coepta. Otto Fris. I. c. 27.

des Ghibellinenheldengeschlechts, und zugleich hinzielend auf Arnold von Brescia's deutschen Namen und Ursprung; denn Arnold bedeutet: Adlerholz.[1]) Traun, ein Holz oder Horst, woraus Adler auffliegen werden; und ein Holz, woraus auch der Adler-Giebel[2]) wird gezimmert werden, der den Freiheitsbau der Völker krönen soll, aufgeführt auf der Trümmerstätte aller niedergebrochenen Zwing-Uris geistlicher und weltlicher Tyrannei, aufgeführt von deutschghibellinischer Geistesfreiheit und deutscher Heldenkraft.

Die drei gewaltigsten willensmächtigsten Beweger ihres Jahrhunderts treten nun einander gegenüber, und alle drei germanischen Blutes: Friedrich Barbarossa, Arnold von Brescia und Papst Hadrian IV. ein geborener Brite, Namens Nicolaus Breakspear. Er war der Sohn eines englischen Mönchs, hatte in Paris und Arles studirt. Von Eugen III. zum Cardinal erhoben, ging er als Legat nach Norwegen, wo er das Erzbisthum Drontheim gründete.[3]) Das erste Zeichen von herrschkräftiger Willensfestigkeit gab er, gleich nach seiner Erhebung als Papst Hadrian IV. auf den päpstlichen Stuhl, den Gesandten des römischen Volkes, die ihm als Bedingung seiner Anerkennung von Seiten des Volkes: Verzichtleistung auf alle weltliche Herrschaft und Bestätigung der republicanischen Einrichtungen stellten. Voll Entrüstung schickte er die Gesandten fort, ohne sie einer Antwort zu würdigen. Eilends wurde Arnold von Brescia, der gerade nicht in Rom anwesend war, in die Stadt berufen: das Volk erhebt sich, Cardinal Guido di Santa Pudenziana wird in einem Tumult verwundet.[4]) Mit diesem Vorgang leitet Niccolini seine Arnaldo-Tragödie ein. Hadrian erklärte die meuterische Verwundung des Cardinals Guido für ein Majestätsverbrechen am heiligen Stuhl begangen, belegte Rom mit dem Interdict, einer Strafe, die noch nie die Hauptstadt der Christenheit erfahren, und begab sich dann nach Orvieto. Die Geistlichkeit vereinigt sich mit dem nach den vorenthaltenen Sacramenten schreienden Pöbel, und

---

1) „Arnold, seiner Abkunft nach ein Deutscher“. „Dieses beweist sein Name Ar (n) Adler, das Stammwort von „arnen“, „erarnen“: erbeuten; und Holt, das niederdeutsche „Holz“: also „Adlerholz“. Pontus Hentar in etymis varior. nom. germ. p. 217. — Wachler glossar. germ. ad v. Francke S. 12 u. Anm. 1. — 2) ἀετός = fastigium. — 3) Guilelmi Neubrigensis lib. II. c. 6. — 4) Baron. ad 1155.

zwingt den Senat, mit dem Papst wegen Aufhebung des Interdicts in Unterhandlung zu treten. Der Papst hält an dem Interdict fest, bis der Senat Arnold und seine Anhänger verbannt, die republicanischen Einrichtungen abgeschafft, und das römische Volk sich dem heiligen Stuhl unterworfen hat. Diese Bedingungen werden angenommen und beschworen; die Waffen niedergelegt, die republicanische Regierung wird abgeschafft, und Arnold von Brescia den 23. März [1]) genöthigt, die Stadt zu verlassen. Darauf hob Hadrian das Interdict auf und bezog den Lateran. Es heisst, Hadrian habe sich nicht eher weihen lassen wollen, bis die Römer Arnold verbannt hätten. [2]) Der bigotte Geist der lateinischen Race brach sich an dem Briten Breakspear und gab, rechtgläubig zum Kreuze kriechend, den deutschen Freiheithelden, den Adlerhorst, preis. Tief empfand nun der von seinem Freiheitsschöpfungswerke durch das römische Volk selbst verjagte Arnold die Wahrheit jenes Ausspruchs in des h. Bernhard Schilderung [3]) der damaligen Römer: „Sie sind Grosssprecher mit der Zunge, aber Wichte wenn's zur That geht. Sie sind Verschwender in Versprechungen, aber Filze im Halten des Versprochenen. Die kriechendsten Schmeichler und beissendsten Verleumder, heucheln die ehrlichste Einfalt, und sind die boshaftesten Verräther."

Niccolini schliesst den zweiten Act seiner Arnaldo-Tragödie mit dieser beschämenden Selbsttäuschung seines Freiheitshelden, ohne dessen geschichtliche Grösse und Mission, wie schon bemerkt, durch einen Zug, geschweige eine That, angedeutet zu haben. Ein näherer Blick auf die beiden Expositionsacte wird dies deutlicher zeigen.

In Giordano Pierleone, Roms Patricius, Arnold's eifrigem Anhänger, und in Roms Stadtpräfecten, Leone Frangipani, Vertreter der päpstlichen Partei, platzen gleich in der ersten Scene die Geister der feindlichen Gegensätze vor dem Capitol auf einander, mit heftigen in bitterster Schmähung getränkten Ansprachen an das Strassenvolk sich gegenseitig und jeder das Haupt des feindlichen Banners lästernd; Giordano: den Papst Innocenz II., der den Römern das Recht der Papstwahl entrissen,

1) Das Osterfest fiel im Jahr 1155 auf den 27. März. — 2) Francke S. 187. Anm. 279. — 3) Bernhardi de consideratione lib. IV. cap. 2.

das Werk Hildebrand's vollendend; den Unheilsprediger und Lügenpropheten Bernhard von Clairvaux; den wilden Frangipani, Leone Frangipani's Vater, der den Papst Gelasius, den edlen Greis, vor dem Altar vormaleinst mit Füssen getreten. Leone Frangipani schleudert die Schmähungen zurück, die erst dem Judenpapst Anaclet II. in effigie an den Kopf fliegen und von diesem auf seinen Bruder, den Patricier Giordano überprallen. Giordano giebt einen Abriss von Bernhard's fanatischem Unheilstiften in Europa und Asien. Frangipani erinnert das Volk an den Bann, den Papst Eugen auf Giordano's Haupt geschleudert — aber noch immer nichts von Arnaldo, den eine ächtbürtige Exposition sogleich in medias res hineinstellen musste, gleich beim ersten Wort. Es musste wo möglich mit Arnaldo die Exposition aufgehen, in plötzlichem Anbruchsglanze, wie unter den Tropen die Morgensonne. Was liegt der Exposition an Papst Gelasius, Papst Innocenz, Papst Anaclet, die längst modern? lauter Hecuba's für eine Arnaldo-Exposition. Nichts weist eine solche entschiedener von sich, als historische Namen und Ereignisse, die nicht streng zur Sache gehören, hinter ihr liegen und die Hörer verwirren. Giordano höhnt, das Volk aufhetzend, noch am Schluss der Scene dem Frangipani zu:

> Gewahrt ihr's nicht? Er mahnt an das Vergangne,
> Damit ihr die Gefahr von heut vergesst.[1]) —

Und er selbst, Giordano, Arnold's eifrigster Anhänger, wartet bis das Volk Arnaldo's Namen ausspricht, den sich dann die beiden Vorschimpfer ein paarmal wie einen Ball mit dem Schmähschlägel zuwerfen um abermals von allerlei Päpsten, einem Saracenen Aladin, Cilicica, von Dathan und Abiram, nur nicht von Arnaldo, zu eifern. Popolo muss wieder das Losungswort dazwischenwerfen, mit dem es aufbricht und hindrängt zum Capitol, wo Arnaldo „zu reden pflegt.“ Ein Volkshaufen bleibt aber doch zurück, um noch ein Weilchen über den Hader der Pierleones und Frangipaner seine Ansichten auszutauschen:

---

1) Non s' accorgete? ei tenta
Ricordando il passato indur l'oblio
Dei perigli presenti.

Wir benutzen die B. v. Lepel'sche Uebersetzung (1845).

Auf dem Capitol erscheint Arnaldo. „Seht Freunde!“ bedeutet Giordano das Volk —

Schwach vom Fasten ist sein Leib,
Ein heilig Blass liegt auf dem milden Antlitz,
Und einer frommen Thräne Spur darauf.

Arnaldo's erste Ansprache ist charakteristisch im Volkspropheten-ton mit einem Hauch von fanatisirender Entflammung:

Freiheit und Gott!
Die Stimme aus dem Osten,
Die Stimme aus dem Westen,
Die Stimme aus deiner Wüste
Des Echo's Stimme aus den offnen Gräbern
Klagt, Buhlweib Rom, dich an.[1])

Eine Hochfluth von Flüchen, Verwünschungen, wie sie Rom selber kaum in Verdammungsbullen über Könige und Völker ausgegossen, stürzt aus dem Munde des Volkspropheten über das „Buhlweib“.

Volk. Was räthst du uns?
Arnaldo. Nehmt der Verworfnen Schwert
Und Scepter ab, und endlich gebe sie
Die schlechterworbenen Schätze euch zurück.

Ein social-demokratischer Wink, der zu allen Zeiten in die Volksmassen wie brennender Zunder fällt, und der auch schon in Roms Strassenvolk gezündet hat:

Einer aus dem Volk: Kommt, plündern wir der Cardinäle Häuser! —
Ein Anderer: Auch die Patrizier sind reich.

Könnte ein Parodist von Niccolini's Arnaldo-Tragödie, könnte ein Frangipaner die Helden derselben in einem ungünstigeren Lichte, beim ersten Auftreten, zeigen? Sind das erste Striche zum Bilde eines Arnaldo, wie ihn die Geschichte zeichnet, und wie es, in flüchtigen Umrissen entworfen, auch vor uns dasteht? Und darum

---

1) Libertade, e Dio
Voce dall' Oriente,
Voce dall' Occidente,
Voce dai tuoi deserti
Voce dall' eco dei sepolcri aperti,
Meretrice, t'accusa.

gleich von vornherein Räuber und Mordbrenner? Arnaldo fühlt auch den Missgriff augenblicklich; er wirft sich dem Volk entgegen:

Volk, höre —
Bezähmt euch — das Gesetz —.[1])

In einer Hand die Brandfackel, in der andern den Löscheimer — Arnaldo, der Städte- und Staatengründer, der Vorkämpfer aller folgenden Entwickelungsumwälzungen, und der auf dem Vorwerk des gewaltigen Freiheitsbaues der Zukunft schon im 12. Jahrh. das Endziel der Zeiten als Fahne aufgepflanzt?! — Niccolini's Arnaldo erklärt sich näher, wie er das eigentlich mit dem Plündern und dem „Gesetz" gemeint wissen will:

So viel der Klerus sich durch langen Trug
Erwarb, theilt unter euch nun das Gesetz;
Zu lügen und zu rauben braucht ihr nicht.

Mit andern Worten: der Volksbefreier, Volkheilstifter und Gründer will den Raub vorerst in eine Gesetzesformel gebracht wissen: das Hussa! für die Jagdmeute. Wenn das Lauf der Welt ist und der Weltgeschichte, die Initiative aller Umwälzungen und Reformationen: so zeig' es der Dichter als That, als fleischgewordenes Wort, als Feuer und Eisen: dass tausendjähriges flagrantes Unrecht zum Heil- und Rettungszwecke ausschlägt; nicht in auf- und abwiegelnder Rede, nicht mit juckenden doppelstachligen Hetzworten, womit der Volksführer seinen Anhang spornt, wie der Eseltreiber seinem Maulthier ein Bündel Kletten unter den Schweif steckt, um es in Trab zu setzen. Manchmal schwingt er sich auch aufs Thier, wie aufs hohe Pferd, und drückt ihm glänzende Phrasen, wie goldne Sporen, in die Flanke:

Steht Italien
Wie ein Mann auf, und hat es einen Willen,
Dann braucht's kein Schwert, die Deutschen zu verjagen
Aus diesem Land — — — —
Es schleudert einen Fels auf sie — und es
Reicht hin.[2])

---

1) Popolo, ascolta
Frenatevi . . . la legge . . .

2) Se Italia sorge
Qual fosse un uomo, con voler concorde,

Das Strassenvolk zu solchem Wie Ein Mannsicherheben aufrufen, ohne eine entsprechende Thathandlung im Hintergrunde; ein vom Helden improvisirter Expositions-Aufruf an Volkshaufen zur Selbstbefreiung und Abschüttelung des Joches, mit der Verwahrung gegen jeden persönlichen Ehrgeiz und mit der Erklärung, er sey bloss da, um Rath zu geben, bereit, sich dann in die Wüste zu seinem Meister Abälard zurückziehen [1]) — heisst das nicht, das Maulthier verkehrt besteigen? — Sahen wir nicht Arnaldo von Abälard's Paraklet, nach gereifter Gedankendurchbildung, ausziehen, und an sein grosses Werk der Städte- und Staatenfreiheit schreiten? Nicht dass er jetzt, nach gegebenem Rathe, wie der Staat zu ordnen, in die Wüste zurückkehre, anstatt, wie er stets gethan, selbst Hand anzulegen. Die Wiederherstellung von Senat, Consuln, die Umgestaltung der römischen Verfassung durch Arnaldo, mussten wir schon im Beginne vollbracht sehen; mit einem vollendeten Werke musste Arnaldo unter das Volk treten, ohne dass der scenischen Bewegung, dem Tableau der Parteiungen, deshalb Abbruch geschehen durfte. Im Gegentheil hätte das Volk, als Beschützer und Vertheidiger von Arnaldo's Schöpfung, dem wüsten Tumultuiren, Plünderungs- und Brandstiftungsgelüste

---

Spade non chiegga a debellar Tedeschi
Da quella terra — — — —
Raccolga un sasso, in lor lo vibri, e basta.

1) Und glaubt darum nicht,
Ich wolle Consul und Tribun hier seyn;
— — — — — — Den Staat
Zu ordnen werd' ich meinen Rath euch geben.
Wenn dies geschehn, will ich in jener Wüste,
Wo Abälard, mein Meister, Wahrheit lehrte,
Mir eine niedre Hütte baun, von Erd
Und Rohr. Dort will ich wachen im Gebet . . .
Nè crediate però ch' esser qui voglia
O console, o tribun — — — —
— — — — dei miei consigli
Non sarò parco ad ordinar lo stato.
Se questo avvenga, edificarmi io voglio
In quel deserto, ove insegnava il vero
Quell' Abelardo che mi fu maestro,
Tugurio vil che sia di terra e canne:
Là veglierò nella preghiera . . . .

enthoben, seiner revolutionären Abwehr den Charakter einer heroischen Mitwirkung beim Befreiungs- und Umgestaltungswerke aufgedrückt.

Zu Pferde von Cardinälen und dem Stadtpräfecten Leone Frangipani begleitet, kündigt Cardinal Guido dem Volke die Erwählung des Briten Breakspear, Bischofs von Albans, zum Papste Hadrianus an, mit der Aufforderung, das Capitol zu verlassen, wenn sie nicht vom neuen Papste vertrieben werden wollen.

Unbeweglich,
Wie der Tarpejus, bleiben wir hier stehn —

ruft Arnaldo, plötzlich aus der Rolle des frommdemüthigen Rathgebers heraustretend, und das Volk anfeuernd zu gewaltthätigem Widerstand; zu entreissen dem Stadtpräfecten Frangipani das kaiserliche Abzeichen seiner Würde, das Schwert. Ein Volkshaufe wirft sich auf den Stadtpräfecten, entwindet ihm das Schwert und zerbricht es. Erschrocken entfernt sich Frangipani. [1]) Cardinal Guido schreckt das Volk mit des „Schwaben Friedrich" Heranrücken. Die Cardinäle flüstern von gerathenem Sichzurückziehen; der Zweck sey erreicht, schon werde Arnaldo von Vielen verlassen. Der römische Nobile Annibaldo erhält schon den Auftrag, das wankende Volk durch vorgelogene Gefahren zum Abfall von Arnaldo zu bewegen. [2]) Die Cardinäle entfernen sich; Arnibaldo lügt dem Volk die Haut voll, von der Schwaben Grausamkeiten und Metzeleien in der Lombardei. Arnaldo straft ihn Lügen, zeiht ihn der Uebertreibung, speit aber selbst Feuer und Flammen gegen die deutschen Barbaren, und den „Tyrann mit dem Bischofshut" [3]) in solchen glühenden Flocken, als sollte sein der Freiheit geleistetes Gelöbniss: „und auch ich will Asche für dich werden" [4]), augenblicklich in Erfüllung gehen. Er sieht das Volk schreckenbleich dastehen,

---

1) egli impaurito s'allontana.

2) — — — in den schwachen Seelen
Erhöh' mit einem Trug, der Wahrheit scheine,
Die Furcht vor drohender Gefahr.

3) Tiranno mitrato.

4) — — — per te divenga
Cenere anch' io.

schreit, alle Flammen seines Schürfeuers in Eine Gluth zusammenschlagend:

Hinunter! dieser Berg ist nicht für Feige.[1])

Das Volk fühlt sich in seinem Römerwesen gekränkt und brennt mit schwarzen bedrohlichen Rauchwirbeln wie nasses Stroh, rufend nach Waffen. Arnaldo erinnert sich seiner zweitausend Schweizer, die er nach Rom gebracht — und aufmarschiren sie, die Schweizer aus Zürich. Arnaldo, Römer und Schweizer überbieten sich in Prachtfeuerwerken von Chorstrophen, als Schlusstableau des ersten Actes abgebrannt, voll blendend sausender und knatternder Farbenlichter in sprühenden Schwungrädern, Flammenbildern, Girandolen, flackernden Juwelensternen. Arnaldo's Lippen sprühen zwischendurch von des Propheten dem Tempelaltar entrissenen Feuerkohlen und von den als antivaticanischen Blitzen geschwungenen Schnabelstrahlen der heiligen Geist-Taube, in wechselnden Versarten:

Die rohe Zeit! Wie, ist's dein Will'
Zu seyn des Himmels Feind?
Der Heiland hat uns durch das Kreuz
Zu Brüdern Gottes vereint.

— — — — — —

Den Sinn verlort ihr eurer Lehre, Priester!
Die nur dem Dienst des Fleisches ihr euch weiht;
Hofft ihr die Welt zu täuschen, da die Lehre
Den Sieg des Auferstandnen prophezeit?
Es kommt der heilge Geist, der mich beseelet,
Herab, der Erd' und Himmel neu vermählet.

— — — — — —

Römer.

Die wir verloren, jede Kraft,
Wird neu in uns sich erheben:
Das Leben ist allein der Geist,
Die Freiheit ist das Leben.

Schweizer aus Zürich.

Wir werden seyn, wie die freie Luft
Hoch über unsern Firnen,
Wenn unbarmherz'ge Priester, mit
Der Inful auf den Stirnen,

---

1) — — Scendete; oh questo monte
Non è pei vili.

Nicht mehr durch ihres Krummstabs Schlag
Die Völker niederbeugen,
Und wann erst wird im Vatican
Das Lügenorakel schweigen.[1])

Und noch zur Stunde sieht man dieselben Schweizer im Vaticane mit Hellebarden in der Hand und mit Bedientreessen über und über gallonirt, auf Treppen hingelagert, in Vorsälen und Sälen lungernd, als Leibgarde des heiligen Stuhls demgemässe Dienstleistungen verrichten!

Fragen wir, was hat uns der erste Act vorgeführt? so lautet die Antwort: Einen halb und halb vom Helden zurückgenommenen Aufruf zu Raub und Brandstiftung; dessen zweiten Aufruf ans Volk, dem Stadtpräfecten das Schwert zu entreissen, und zum Schluss

---

1) Arnaldo. — — — —
O secolo feroce,
Per voglie al ciel ribelli?
Gesù dalla sua croce
Ci fece a Dio fratelli.
— — — — —
Perdesti il senso della sua dottrina,
O sacerdote nella carne assorto:
Speri il mondo ingannar, se vaticina
La vittoria del vero Iddio risorto?
E il santo Spirto, onde mi vien lo zelo.
Discende in terra, e la marita al cielo.
— — — — —
Romani.
— — — —
Ogni virtù sopita
In noi risorgerà;
Lo spirito è la vita
La vita è libertà.
Svizzeri di Zurigo.
Vivrem come la libera
Aura dei nostri monti,
Quando i crudeli vescovi
Dalle mitrate fronti
Non feriranno i popoli
Col pastoral profano,
E taccià l'Oracolo
Che mente in Vaticano.

einen dreifachen Chorwettgesang, auf dessen Haupt sich sämmtliche, von den Parteiführern einander zugeschleuderten Flüche, herausfordernden Schmähungen und Verdammnisse als feurige Kohlen sammeln. Und der Held steht da, wie mitten unter dem Volk auf dem Markte, der unverbrennbare Spanier, der all dies Prasselfeuer verschluckt; um es sich zuletzt in Gestalt von bunten Flammenbändern aus dem Schlunde zu haspeln. Von einer Exposition als Feuertaufe der Arnaldo-Tragödie mit einer ihr gemässen Arnaldo-That konnten wir wenigstens nichts verspüren.

Schon im zweiten Act wird Arnaldo von Papst Hadrian verdunkelt, dem Helden dieses Actes. Hadrian's gegen Cardinal Guido ausgesprochener Plan ist, den Ketzer Arnaldo gegen Friedrich Barbarossa zu benutzen, bis dieser in Rom eintrifft, die Römer der päpstlichen Autorität wieder unterwirft, und den Arnaldo der Kirche ausliefert.[1] Dabei putzt sich der einst, als Novize, den Mönchen die Kammertöpfe reinigte, mit allen Adlerfedern heraus, die Hildebrand beim Blitzeschleudern abgeschüttelt.[2] Gegen des Papstes Hinhalten mit der Strafe des Ketzers Arnaldo äussert Cardinal Guido, den der Dichter für Sanct Bernhard's

---

1) Gott gab, dass der verwegene Arnaldo
Zur Freiheit Rom und die Lombarden rief,
Und die Partei des Kaisers nicht ergriff.
Drum geb' ich seinem langen Treiben nach
Aufs Neue, lass ihn hinter jenem Schatten,
Den er für Leben hält, so lange schwärmen,
Bis dass der Kaiser hier ist. Der versprach
Die eitle Macht des widerspenst'gen Roms
Durch's Schwert zu unterdrücken, und Arnaldo
Zu überliefern der Gewalt der Kirche.

2) Die Kön'ge sind
Ein Theil der Heerde, die dem Petrus heimfiel.
e sono i regi,
Parte del gregge un di commesso a Pietro.
Der Eine nur irrt nie, durch dessen Mund
Des Gottessohnes Stimme spricht; ich bin
Der Eine. —
Sol non erra quell' uno a cui sul labbro
Parla la voce del Figliuol di Dio;
Io son colui. —

Ketzereifer eintreten lässt, ernstliches Bedenken. Er lechzt nach Arnaldo's Blut. [1]) Ketzerblut ist ein noch festerer Kitt behufs haltbarer Verbindung von Reich und Kirche, als der berühmte Asphaltkitt, der die Steine der babylonischen Mauer zusammenhielt. Des Papstes britisch-praktischer Busengedanke: Arnaldo für die Interessen der Kirche zu gewinnen [2]), erschreckt den Cardinal dermassen, dass er die kleinlaute Frage fallen lässt: ob denn Se. Heiligkeit vergesse, dass ein Concilium den Ketzer verdammte? Beim Wort „Concilium" steigt dem Papste der Zornkamm, als meinte Cardinal Guido das dereinstige Baseler Concilium, das den heiligen Stuhl mit constitutionellen Institutionen umgeben und den Papst der synodalen Controle unterwerfen wollte, — ein Schäuel und Gräuel, zum Glücke vom tridentischen Concil mit der Wurzel ausgerissen, das die Vollgewalt der Unfehlbarkeit des heiligen, von solcher Schmach gereinigten Stuhles, dank den Jesuiten, in den alten Glanz der Hildebrande wieder einsetzte. Concilium?— schnaubt Hadrian Hildebrand'sche Funken sprühend: „Die kühnen Glieder wagen wider's Haupt Sich zu empören?" . . Cardinal Guido wirft sich dem Papste, Gnade flehend, zu Füssen,

---

1) O käm' der Tag erst, wo Arnaldo's Blut
Das alte Bündniss zwischen Kirch' und Reich
Erneut.

Quel dì sospiro in cui d'Arnaldo il sangue
La fe rinnovi dell' antico patto
Fra la Chiesa e l'impero.

2) — Könnt' ich zu unsrem Schooss zurück
Arnaldo führen, könnt' ich ihn
Zum Streiter Gottes machen! Seine Stirn
Befreit' ich von der Last des Anathems,
Wenn er in Mailand rief: Frei ist der Mensch,
Sobald er Gott gehorcht, der durch den Mund
Des höchsten Priesters spricht.

— — — — oh s' io potessi
Tornare Arnaldo al nostro grembo, e farne
Un lione di Dio! dalla sua fronte
Disgombrerei dell' anatema il carco,
Se in Milano costui gridar sapesse:
Libero è l'uom quando ubbidisce a Dio,
Che parla nel pontefice.

und Busse thuend, wegen des „Concilium,“ in Sack und Asche, und sich im Stillen vertröstend wegen Arnaldo's Scheiterhaufen auf bessere Zeiten.

Die Mittelsäule des zweiten Acts ist Papst Hadrian's Scene mit Arnaldo. Entboten durch den Papst, erscheint derselbe vor ihm, nicht muthgebrochen, doch der Sache nach in seinen Zwecken und Plänen erschüttert, und selbst von seinem treuesten Anhänger, dem Giordano, aufgegeben.[1]) Das Schlimmste von der Vorladung befürchtend, ruft dieser:

Dass ich den Freund nur nicht beweinen muss . . .[2])

Die grosse Scene, in Sinn, Zweck und Absicht der Audienz Posa's bei König Philipp verwandt, verläuft jedoch erfolg- und folgeloser als diese. Dialogisch leidenschaftlicher, theatralischer vielleicht als jene, steht sie ihr weit nach an Würde, Hoheit und schwungvollem Adel der Gedanken. Papst und Freiheitsheld verbeissen sich beim ersten Anblick ineinander, als wollten sie, wie jene zwei Löwen, sich gegenseitig bis auf den Schweifbüschel auffressen. Mit dem Empfangsgruss: „Zu meinen Füssen!“ herrscht Hadrian sofort den Arnaldo an, den er doch zu gewinnen beabsichtigt. „Ins Kloster kehr — verlaufner Mönch“ ist des Papstes nächster Schmähgruss. Arnaldo dient ihm mit gleicher Münze; wirft ihm den „Schlamm“ ins Gesicht, woraus der Papst zum höchsten Thron, wie eine Schlange, emporgestiegen, erinnert ihn an die niedern Knechtesdienste, die er den Mönchen im Kloster Sanct Albans geleistet, wo er die Brocken ass, die ihrem Tisch entfielen.[3]) Hadrian bläht sich zum Vicegott auf; Arnaldo

---

1) O edles Herz, vergebens mühst du dich
Und suchst dies elende Italien
Zu Deines Sinnes Hoheit zu erheben.
Sein krankes Haupt, es ist von Wahn umnachtet.
— — — — — Umsonst
Suchst du's vom Wahne zu befrein. . . . II. sc. 3.

2) — — — ah! ch' io non deggia
Piangere sull' amico . . . sc. 6.

3) Tu, che dal fango al pontificio trono
Come serpe salisti, e schiavo abietto
Ai monaci che sprezi, in Santalbano
La lor mensa nutria dei suoi rilievi.

beruft sich auf das Evangelium und das Urchristenthum, auf Christus, der bei seiner Gefangennehmung dem Petrus das gezogene Schwert verwies, das die Nachfolger Petri gar nicht einstecken [1]), und die Ohren mit sammt den Köpfen abschlagen, oder von ihren Bütteln, den Königen und Kaisern, abschlagen lassen. Hadrian hört den „bösen Geist“ aus dem Ketzer sprechen; worauf der Ketzer mit den Stichworten der Sectirer und Secten seiner Zeit um sich wirft: mit dem Laster der Geistlichkeit, ihrer Ueppigkeit, Schwelgerei, zwei Druckseiten voll, und schliesst den Strafsermon an den Hirten der Völker, der seine Heerde, anstatt sie vor Ungewittern zu bewahren und in Sicherheit zu bringen, mit Blitzen vor sich hertreibt und ihre Häuser und Ställe in Brand steckt oder hildebrandet — schliesst die Strafpredigt mit der Ermahnung: „Den Blitz auf die Verderbten zu schleudern“ [2]), — was ja die Päpste eben thun, auf Grund ihres obersten Richter- und Hirtenamtes: nach ihrer unfehlbaren Einsicht die räudigen Schaafe, „die Verderbten“, zu bezeichnen. Zuletzt hält der Bussprediger dem Papste das Beispiel des Heilands und Roma's vor:

Des Heilands Vorbild
Und Roma's folge: ihr und Gott gefiel's
Den Stolz zu beugen, zu erhöhn die Demuth. —
Ich küss' den Fuss dir, wenn er Kön'ge tritt.[3])

„Schwerenöther!“ — so könnte ihm Hadrian über's Maul fahren — „Grützköpfiger Fastenprediger, ketzerischer Päpsteabkanzler und lästerzüngiger Freiheitsapostel!“ — „Wenn er Könige tritt.“ „Ist denn ein Papstfuss seit Menschengedenken auf etwas Anderes gestellt?“ — So könnte unserem Tragödienhelden Papst Hadrian den Kopf waschen, und ihm Fuss und Pantoffel hinhalten: „Da,

---

1) Nicht wollte
Der Heiland einst, dass sich zu seinem Schutz
Ein Schwert entblösst, und diese That des Petrus,
Die er verbot, nur diese ahmst du nach.

2) su quei perversi
I tuoi fulmini vibra . . .

3) Di Christo, e Roma
Segui l'esempio: piacque ad essa e a Dio
Premer gli alteri, sollevar gl' imbelli . . .
Bacio il tuo piè, se i re calpesta.

küss' den Fuss, und löse dein Wort, denn er thut darnach und tritt Könige, die sich treten lassen." Mit der Zusammenstellung von Christus und Rom, in Bezug auf das Treten der Könige, muss übrigens Papst Hadrian im Stillen einverstanden seyn und die Ermahnung des Heilands: Gebt dem Kaiser, was des Kaisers ist, nämlich Fusstritte, im Sinne Arnaldo's auslegen, wenn auch im Widerspruche mit der Fusswaschung, der sich Christus unterzog. Beides verträgt sich ganz gut mit einander, wie die Geschichte der Päpste beweist: Alten Bettlern werden die Füsse, Königen die Köpfe gewaschen und dann mit Fusstritten wieder abgetrocknet. Hadrian und Arnaldo, im Grund der Herzen sind sie Ein Herz und Eine Seele; man begreift nicht, warum sie sich noch weiter gegenseitig ausfenstern und die Scene unnützerweise noch mehr in die Länge ziehen. Umarmen sollten sie sich, und Arnaldo des Papstes väterlichen Rath mit frommkindlicher Begierde augenblicklich befolgen:

> Der sünd'gen Lehre
> Entsag', Arnaldo, Rom verlass, und dann,
> Wenn's an der Zeit, besänft'ge die Lombarden
> Mit einer Freiheit, die den Klerus nicht
> Verletze, so wirst du der Arm für meine
> Gedanken.[1])

Im Gegensinne zu seinem Unterwerfungswort:

> „Ich küss den Fuss dir, wenn er Kön'ge tritt",

und mit einem Schlag ins eigene Gesicht, versteift sich der hartgesottenene und nur vom Scheiterhaufen weich zu siedende Ketzer von Neuem in seiner Halsstarrigkeit mit der Erklärung:

> Du nährest eitle Hoffnung; Rom und Gott
> Bleib' ich getreu.[2])

„Närrischer Kerl!" — lächelt der Papst vor sich hin — „Rom

---

1) Alla dottrina ingiusta
Rinunzi, Arnaldo, esca da Roma, e poi
Quando sia tempo, le città lombarde
Con libertà che non offenda il clero
Saute farà, pur ch' egli sia la mano
Dell' intelletto mio.

2) Vana speranza accogli; io son fedele
A Roma, e a Dio.

und Gott", das bin ja Ich!" und entlässt ihn mit sichtbarem Wohlwollen, innerlich erfreut über ihr beiderseitiges Einverständniss in der Hauptsache, betreffs der Fusstritte nämlich, die der Papst den Königen geben soll:

He, Diener!
Arnaldo führe nach dem Schloss zurück.

Kann die Audienz eines Ketzers beim Papste gnädiger ablaufen, aber auch einen entschiedeneren Widerspruch der ersten, Gift und Galle speienden Zweidrittel dieser Scene bieten, und noch entschiedener die Katastrophe blosstellen? Vergebens ermahnt sich Hadrian zur Strenge in seinem Monolog nach Arnaldo's Abgang.[1]) Der Bogenstrang ist erschlafft, der Bolzen wirkungslos, und der zweite Act würde mit einer lahmen Hüfte dem dritten entgegenhinken, wenn Cardinal Guido nicht auf dem Capitol von einem aus dem Volk nach ihn abgeschossenen Pfeile tödtlich getroffen; und wenn nicht Arnaldo — der das Volk wieder verhetzt, beim Pfeilschuss sich aber zugleich auch wieder entsetzt hatte [2]) — wenn Arnaldo nicht, infolge des vom erbitterten Papste über die Stadt verhängten Interdictes, durch das Volk selbst gezwungen worden wäre, die Stadt zu verlassen. Aber trotz den an scenisch-materieller Bewegung reichen Schlusstableau's, trotz dem Kampfe zwischen Volk und Soldaten beider Parteien, der Flucht der Mönche, der auf die Stufen der Peterskirche von Geistlichen hingelegten Leiche des Cardinals Guido; trotz dem Wehklagen der Weiber über den ermordeten Kirchenfürsten, welche chorartig, unter Leitung einer Vorweinerin, Adelasia, deren Strophen mit Heulen und Jammern in Gegenwart des mittlerweile hinzugetretenen Papstes Hadrian begleiten, und trotz dem dass diese Adelasia die dem Arnaldo, aus frommgläubigem Eifer, feindlich gesinnte Gattin seines treuen Anhängers und Freundes, Ostasio, Grafen aus der Campagna, ist — trotz all diesem durch äusserliche Schauwirkung, episodische Affecterstürmungen, und gruppenbuntes Gepränge imposanten Opernspectakelwesen: lässt sich ein Gefühl von Verödung der innern

---

1) s' entri al fine
Sulla via del rigor.

2) Gott, was thut ihr?

Handlung, des aus ihr entspringenden Pathos und der Theilnahme für den Hauptthelden nicht verwinden und nicht betäuben. Dieses unser Herz beschleichende Gefühl der Verödung am tragischen Interesse für die Handlung und den Helden kann selbst die theatralisch so wirkungsvolle, anschaudernd feierliche Aussprechung des Interdictes durch den Papst, und das dreimalige „Anathema" der Cardinäle nicht zum Schweigen bringen; können die pomphaft solennen und ritualen Amtshandlungen des Papstes und der Cardinäle; können die mit den Erbarmungsrufen der Frauen abwechselnden Trauerstrophen der Priester vor, und des Papstes und der Cardinäle Lamentationen in der Kirche, nicht umstimmen zu einer tiefern, schmerzdurchdrungenen Erregung zu Gunsten des Helden. Denn, ungleich dem geschichtlichen Staaten- und Kirchenerschütterer Arnold von Brescia, vermochte Niccolini's Befreiungsheld bis jetzt weder unsern Geist und unsere Phantasie durch die Kühnheit, Tragweite und Missionsbedeutung seiner Umgestaltungspläne oder irgend eines grossartigen Reformationswerkes zu erregen und zu fesseln; noch weniger gelang es ihm, durch die Stärke und Innigkeit der Theilnahme, die er in Anderen für sich erweckt, unser Herz sympathisch zu rühren. Wo diese Sympathie aber fehlt, da ist die höchste Begabung, die sinnreichste Erfindung, die überraschendste Kunstwirkung, die verschwenderischste Fülle von scenisch-dramatischen Effecten der Sack Perlen in der Wüste, den der verschmachtende Wanderer fortwirft, verwünschend sein Geschick, dass er nicht lieber einen Sack voll Reis dafür gefunden.

Allem Anscheine nach hat die Erwägung oder die Empfindung dieser Uebelstände den zweiten Arnaldo-Dichter, Niccolini's Nachfolger, den mehrgenannten piemontesischen Dramatiker Carlo Marenco, bewogen, den „ersten Theil" seines Eingangs-Actes [1]) aus dem verwirrenden, mehr den Schausinn, als das Herz aufregenden Strassen- und Marktgetümmel in die Stille einer Familienhäuslichkeit zu verlegen. Mit glücklichem Griff für seinen Zweck hob er sogleich Arnaldo's Freundschaftsverhältniss zu jenem Grafen aus der Campagna, heraus, worauf am Schluss erst Niccolini's

1) C. Marenco theilt jeden der Acte seines Arnaldo da Brescia (Tragedie inedite. Firenze 1856) in eine „prima" u. „seconda parte."

zweiter Act durch dieses Grafen Gattin Adelasia, aber völlig verwischt und verloren im scenischen Massentumult, hinzielt. Marenco's Graf oder Markgraf aus der Campagna heisst Virginio und die Rolle der rechtgläubigen für Papst und Kirche ereiferten Adelasia des Niccolini lässt Marenco des Grafen Virginio Gattin, Adele, spielen, in deren Herz sich der orthodoxe Kirchenglaube mit einer schwärmerischen Liebe für ihren Gatten theilt, und deren Stellung zwischen diesem und seinem als Ketzer geächteten und bei ihm beherbergten Freunde, Arnaldo, dadurch auch eine dramatisch conflictvollere und ansprechendere, rührendere ist, als die der Adelasia des Niccolini. In Virginio's Schloss also werden des eben aus der Schweiz angelangten Arnaldo Geschicke zwischen beiden Freunden verhandelt und erörtert. Wir erfahren demnach hier erzählungsweise, was Niccolini's erstes Expositionstableau im Wege aufgeregter Volksscenen, also durch Handlung, zu entfalten suchte. Marenco's Arnoldo muss sich vom Freunde Roms gegenwärtige Lage erst schildern lassen.[1]) Niccolini deckt gleich den Abgrund von brennenden Zerwürfnissen, Parteihader, Mord und Todtschlag auf. Dies wäre ohne Frage das dramatisch Wirkungsvollere, wenn es Niccolini gelang, aus dem Chaos solcher Massenconflicte die tragische Grösse seines Helden in ergreifender Gewalt hervortreten zu lassen. Dies gelang ihm aber, wie wir sahen, so wenig, dass nicht nur die dramatisch-tragische Mission seines Helden gleich im Beginne von der materiellen Massenbewegung erdrückt wird; dass sogar auch noch überdies die Berechtigung seiner revolutionären durch keinerlei Befreiungs- und Heilswerk, von einem höheren geschichtlichen Gesichtspunkte aus, gebotenen Volksaufwiegelung und Zerrüttung der Stadt in Frage gestellt wird, ja seine Ausstossung als gerechtfertigt erscheint. Die gesprächsweise in Virginio's Stammschlosse erfolgte Exposition der Sachlage, abgesehen davon, dass eine solche Einführungsart dramatisch zulässig, zuweilen selbst, je nach dem anzuschlagenden Grundton des Stückes, vorgeschrieben ist, gewährt den Vortheil, dass vorweg Verhältnisse, Zweck und Absicht klar liegen; zumal an der Schwelle eines von Volksbewegungen, schon

1) Ma di Roma, dimmi,
Qual è lo stato?

vermöge des Stoffes, erfüllten Trauerspiels. Marenco's Arnaldo giebt dem Freunde seine Mission bestimmt und deutlich an.

Ich komme,
Obgleich von spähender Verleumdung als
Erreger von Empörungen geschildert
Und ausgeschrien, ich komme, Frieden bringend.[1])

Sein Zweck trägt die Missionsberechtigung an der Stirne. Er tritt als Reformator auf, nicht als wüster Umsturzprediger, als welcher Niccolini's Arnaldo gleich mit der Thür ins Haus fällt. Wird die Reformationsabsicht von der Gewalt der Ereignisse und des feindselig-unbelehrbaren und unverbesserlichen Widerstandes der Herrschsucht, des fanatischen Babelthums, in die Bahnen des revolutionären Radicalismus gedrängt; wird aus dem evangelischen Heils- und Friedensstifter ein Paulus, der da kommt das Schwert zu bringen: dann erhebt sich die Berechtigung eines solchen Umsturzhelden zu einer Sendungsweihe, die seinen Untergang tragisch heiligt.

Gleich zweckmässig, mit Rücksicht auf die Anlage und die Grundmotive seiner Tragödie, scheint uns Marenco die Scene zwischen Virginio und seiner Gattin Adele auf jene erste folgen zu lassen. Der tragische Familienconflict dient dem grossen, kirchlich politischen Kampfe als Folie, und die Wechselwirkung zwischen Herzens- und Ideeninteressen, persönlichen Leidenschaften und dem Begeisterungspathos für geschichtliche Ideale empfängt dadurch eine Lebendigkeit, eine individuell-allgültige Gemeinsamkeit, die der Handlung die poetische Seele einhaucht. Nicht als hätte Marenco dies im vollen Maasse erreicht. Näher aber als Niccolini, ja als die andern seiner berühmtesten Vorgänger, näher diesem von Allen angestrebten Ideale solcher Verschmelzung der historisch-politischen Idee mit der Poesie des Herzens und der Familiensympathien, scheint uns Marenco in seiner Arnaldo-Tragödie allerdings gekommen. Adele's innige, aus der zärtlichsten ehelichen Liebe entsprungene Besorgniss um das Seelenheil ihres Gatten stimmt unsere Theilnahme für den auch

---

1) Io di tumulti
Benchè suscitator m' appelli e pinga
La vigile calunnia, io pace reco.

in seinen Herzensbeziehungen zum Freunde gefährdeten Freiheitsmärtyrer von Anfang herein reger, im Maasse, als unser Herz für das idealisch schöne Seelenverhältniss der beiden Gatten gewonnen wird. Die reine Quelle, aus welcher Adele's gegen den geächteten Ketzer gerichtete Verunglimpfungen fliessen, Virginio's von Gattenliebe, Freundschaft und Begeisterung für des Freundes politische Ideale gleichmässig erfülltes Herz, nehmen unsere Sympathieen schon in dieser Scene für die drei Hauptfiguren, dem dramatischen Interesse nach, gefangen.

Von solchen Gefühlen vorweg zu Gunsten des Helden beseelt, in welcher ganz anderen Stimmung werden wir ihn von den Wogen der Parteiungen in der von politischen Leidenschaften zerrissenen Stadt ergriffen sehen, wie ihn schon die zweite Abtheilung des ersten Actes vorführt. Unsere Theilnahme für Marenco's Arnaldo wird sein dem ausgesprochenen Friedenszwecke getreues Verhalten bei den ersten Ansprachen an das aufständische Volk nur steigern können. Das Hinknien an den ungesühnten Gräbern der für die Freiheit gefallenen Patrioten und der Anruf ihrer Schatten als Horte der Eintracht, und das kniefällige Beschwören des Gelöbnisses von Seiten des Volkes[1]) — auch das will uns ein dramatisch bewegliches Sinnbild, ein Situationspathos, das ein innigeres Seelenband zwischen Volk und Volkshelden knüpft, scheinen, als Niccolini's tumultuarisch glänzende, und durch Massenentwickelungen schaustellerisch wirksame Kampf- und Polterscenen können empfinden lassen. Auf der Grundlage dieser Einhelligkeit und eintrachtsvollen Festigkeit der an ihn und seine Rache geketteten Volksherzen sehen wir mit entsprechenden Gefühlen den Volksbegeisterer den Bau seiner kirchlich-politischen Umgestaltungen aufführen und das Volk zur Wiedereinsetzung seines altrömischen Senats, seiner Consuln und Tribunen aufrufen. Zur vollen Wirkung dieses ersten Actes fehlt

1) Arnaldo. . . . . . . Però venimmo
Supplici e ripentiti ai vostri avelli
Ombre degli avi nostri, a rallignarci . . .
2. Cittad. Si, di voler noi sempre esser Romani
Giuramento facciam tutti, sui vostri
Sepolcri, ombre magnanime!
Popolo. Il giuramo.

nur der Durchblick auf Arnaldo's grossartiges, in der Lombardei angeregtes und in der Schweiz durchgeführtes Befreiungswerk: ein Mangel, den Marenco's mit Niccolini's Arnaldo theilt, weil beide Dichter, wie schon dargethan, die Hochpunkte von Arnold's geschichtlicher Missionsidee nicht erschaut und nicht erfasst.

Marenco's zweiter Act bringt die Strassenvorgänge in Niccolini's zweitem Act wieder unter Dach und Fach. Im „ersten Theil" desselben befinden wir uns vor dem Sitzungssaale des Senats im Capitol, wo Cardinal Guido dem von Giordano, als erstem Consul, präsidirten Senate, unter dessen Mitgliedern auch Arnaldo bemerkt wird, die Anliegen des neugewählten Papstes Adriano und dessen Bedingungen der Rückkehr in die Stadt in geharnischten, und vom ersten Consul, Giordano, noch geharnischter erwiderten Reden vorträgt. Giordano legt dem Cardinal nah, dass die Zeiten der Hildebrande vorüber; dass dem Papste keine andere Gewalt eingeräumt wird, als die: das Volksbanner zu segnen.[1]) Adriano nehme den Sitz im Vatican ein, als „alleiniger König des unsterblichen Wortes"[2]), der göttlichen Heilsverkündung. Cardinal Guido nimmt den Vorschlag auf, und verlangt inkraft dieser dem Papste zugestandenen Machtfülle des unsterblichen Wortes, dass die verwegen wahnsinnige Stimme, die sich gegen dieses göttliche Wort erhebt und es bekriegt, aus Rom auf ewig verbannt werde und verstumme.[3]) Zu näherer Erklärung aufgefordert, schildert der Cardinal in langer Schmährede jene dem göttlichen Wort feindselige Stimme, jenen Belial der Kirche, die Lästerung auf die Klimaxspitze treibend:

---

1) A lui possanza,
Fuorchè di benedirlo, no resta.

2) Unico re dell' immortal parola
Segga Adriano.

3) Unico re dell' immortal parola
Poiche lui confessate, ebben, da Roma
Io eterno sbandita esca una voce
Che sua non è, che audacemente insana
La voce sua, voce di Dio, guerreggia.

Und soll ich des Gottlosen
Verruchten Namen nennen: nun, so nenn'
Ich Brescia's Schande, nenn' ich ihn, Arnaldo.[1])

Aufruhr in der Versammlung. Giordano entzieht dem Cardinal das Wort. Nun erhebt sich Arnaldo und erklärt als erste Frucht der Freiheit, die Redefreiheit [2]), und weist die Beschuldigungen des Cardinals mit Flammenworten zurück.

Zu einem heiligen Kampf erschien ich hier,
Entsandt von meinem Schicksal. Meinen Lauf
Muss ich vollenden . . . . .
Beglückt, wenn ich mit meinem Blute zeugen
Kann für die Wahrheit. Mitten aus der Flamme
Peinvoller Scheiterhaufen wird die Stimme
Die unauslöschliche, der Wahrheit sich,
Der unerschrockenen, erheben und,
Gestreut in alle Winde, meine Asche
Die Saat der Wahrheit werden.

Der rednerische Ringkampf zwischen dem Cardinal und dem Blutzeugen der Wahrheit schliesst mit einem über den Ketzer im Namen des Papstes ausgesprochenen Bannfluch, mit dem furchtbaren „Anatema", in das die den Cardinal begleitenden Priester und Kleriker einstimmen. Arnaldo ruft: der Bannstrahl berührt mich nicht. [3]) Die Consuln erklären Senat und Volk als seinen Schild.[4]) Unstreitig wirkt Niccolini's Anathema-Tableau pomphafter scenisch gewaltiger. Der Wegfall der Papstrolle bei Marenco schneidet seiner Tragödie eine Wurzel ab, unterbindet ihr eine Lebensader. Die im Palast des Pierleoni von Frangipani erzählte Ermordung des Cardinals Guido; die infolge dessen bewerkstelligte Versöhnung der beiden päpstlichen Parteien: der Pierleoni, als Anhänger von Papst Anaklet, und der Frangipani, der eifrigen

---

1) E di quell' empio
Se il nome infando profferir degg' io
Il disonor di Brescia, Arnaldo io dico.

2) è primo frutto
Di libertà la libera parola.

3) il fero strale infino a me non giunge.

4) Scudo a te pure
Questo senato, e il popolo.

Vorkämpfer von Papst Hadrians Partei, um gegen den gemeinschaftlichen Feind, den gefährlichen Neuerer, Arnaldo, sich zu kehren, womit der zweite Theil von Marenco's zweitem Act diesen abschliesst, — vermöchten schwerlich ein Aequivalent für Niccolini's Actschluss abzugeben. Lässt sich anderseits auch nicht läugnen, dass die noch unerschütterte, durch den Volksenthusiasmus, die seelentreue Freundschaft des Visconte Virginio, und durch die beschworene Hingebung von Senat und Consuln, dem Bollwerk seiner eigenen Schöpfung, befestigte Position von Marenco's Arnaldo diesen als einen ganz anders ausgerüsteten Tragödienhelden den ihn erwartenden, gewaltigen Conflicten und Kämpfen am Schlusse des zweiten Actes entgegenstellt, als Niccolini's von Volk und Stadt, von Gott und Welt verlassener, ausgestossener, geächteter, in seinen Hoffnungen und Erfolgen gleich beim ersten Ausgang getäuschter und geknickter, mithin auch vom Zuschauer halb und halb aufgegebener Arnaldo, mit einer verfrühten Schicksalswendung im Rücken, dem dritten Act gegenübertritt.

Der dramatischen Oekonomie und Technik entsprechender bildet die Wirkung des Interdicts auf Roms Bevölkerung in Marenco's Arnaldo-Tragödie den Höhepunkt dieser Schicksalswendung, die Peripetie. Marenco's, infolge des Kirchenbannes und der Versagung der Sacramente verzagte, bestürzte, aufgereizte Volksgruppen wirren sich lange nicht zu einem so buntverschlungenen, durcheinandertreibenden Gewühle, einem tragischen Markt von Plundersweilern, wie Niccolini's Strassen-Kirchenaufruhr in lebenden Bildern. Die Volksscene, womit Marenco den ersten Theil seines dritten Actes eröffnet: zwei Bürger, ein Pilger, ein Kind mit der Mutter, Frauen und Volk, geängstigt unter dem Druck des Bannspruchs; ein Fähnlein Mönche [1]) mit vorangetragenem Kreuze als Coro, fluchschauerliche Klagestrophen singend; ein Pöbelhaufen, worunter ein lauernder, die Volkshefe in Gährung setzender Mönch: wie sollten sich so armselige Schaubudenbilderchen vergleichen dürfen mit Niccolini's den ganzen katholischen Kirchenpomp entfaltendem Interdictgepränge? Wie möchte sich aber auch hinwiederum Niccolini's in diesem feier-

1) Un druppello di Monaci.

lichen Rumpelkasten-Actschluss gänzlich verschwindender, von allen Freunden und Parteigängern preisgegebener Arnaldo messen dürfen mit Marenco's von der zahlreichen Schaar seiner treuen Anhänger, von Senatoren und Consuln, mit den beilbewehrten Lictoren vorauf, von dem ganzen noch furchterweckenden Gefolge seiner begeisterten Schüler und Genossen umgebenem Arnaldo? Einem Arnaldo, der abwehrstark inmitten solcher Schutzwehr, den Feuermuth der für ihn zu kämpfen und zu sterben, und das Capitol zu erstürmen entschlossenen Freunde zügelt [1]), und in der heiligen Ruhe eines grossen siegesgewissen Bewusstseyns den tobenden Massen, deren wildes fanatisches Geschrei vom Capitol herüberbraust, entgegentreten will, vertrauend der Missionskraft seines Wortes, und von der Ueberzeugung erfüllt, dass nur der von Priestern aufgehetzte und fanatisirte Auswurf der Plebs [2]), nicht das römische Volk, ihn bannt:

Wenn eines Mannes Opferung dir frommt,
O Rom, so fluche meinem Angedenken.
Nur ächte mir nicht den Gedanken, der
Dir Freiheit gab. Bewahrst du diesen, nehm'
Ich gern die Schmach dahin.

Giordano. An meine Brust!
Die grossmuthvollste That in deinem Ruhm-
Erfüllten Leben, diese ist's fürwahr! . . [3])

---

1) Camillo e gli Arnaldisti.
All' armi!
Arnaldo. Ah! no . . . . Cessate!
Freno a quell' ire. Io le detesto.

2) Voci di dentro. In bando! in bando.
— — —
Camillo. Sbarrerem co' nostri
Corpi al volgo la via. Chi ha cor, mi segua.
Arnaldo. Arrestate l'impongo! Riponete
Nelle guaine i mal branditi acciari,
O dove l'onda popolar più ferve
Mi precipito or io.

3) Arn. — — — — Ah! se d'un nome
La vittima ti giova, impreca, o Roma,
Alla memoria mia. Sol non proscrivi
Quel mio pensier che libertà ti diede.
Se tu lo serbi, io la mia infamia accetto.

Wo hätte Niccolini's Arnaldo eine ähnliche innere Grösse entfaltet; mit einer ähnlichen Situation wie mit einem Heiligenschein sich gekrönt? Und reisst sich los, Marenco's Arnaldo, mit dem Hochsinn, mit der Volks- und Vaterlandsliebe eines Furius Camillus oder eines Regulus aus den Armen der Freunde, der starkmuthigen Schaar seiner Parteigenossen, um in ein ehrenvolles Exil zu wandern; wie Camillus, bereit, auf den Ruf des gefährdeten Volkes für sein Heil zu kämpfen, und wie Regulus fortstürzend in die Verbannung, um Schmach, Marter und Tod für dieses Heil zu dulden.[1]) Die Freunde, die sich dem selbstauferlegten Bann widersetzen, geben nur Arnaldo's ausgesprochenem Entschlusse nach: zu sterben, wenn er bleiben soll.[2]) Mit einer ergreifenden Apostrophe an die Stadt Rom nimmt er Abschied von den erschütterten Freunden, eine erhabene Rührung in den Gemüthern zurücklassend, die in einem schönen, aber noch längeren als schönen, aus nicht weniger als einem Viertelhundert Strophen bestehenden Coro ein klagevolles Echo findet; die Strophen eingerechnet, womit Popolo als frommer Eiferer für die weihevolle Stille der „heiligen Woche", der Leidenstage Christi, dem Coro die Feier eines andern Märtyrers untersagt.

Die zweite Hälfte von Marenco's drittem Act füllt Arnaldo's Begegniss und schmerz- und thränenvolle Unterredung mit seiner Mutter Cleta. Sie findet den Einsamen, Verlassenen, in der fruchtreichen, die Via Flamminia begrenzenden Landschaft:

> Bei Golgatha, so scheint mir, bin ich, da
> Auf meinem Schmerzenspfad der Mutter ich
> Begegne.[3])

Giord. Vieni al mio seno. Il più magnanim' atto,
Di tua vita gloriosa, è questo.

1) Interque moerentes amicos
Egregius properaret exul.

Und zwischen trauervollen Freunden
Sich der erhab'ne Verbannte fortriss. Hor. Od. III, 6, 45.

2) Alfonso. Al tuo proposto
Resisterem.
Arnaldo. Dunque a morir quì resto.

3) Vicino
Il Golgata mi par, quando la madre
Incontro sulla via de' miei dolori.

Die strenggläubige Mutter verweist ihm den Vergleich mit dem Sohn Gottes, gegen den er sich auflehne. In ihrem schmerzentbrannten Eifer wandelt sie eine Schau an von geächteten Heresiarchen, worunter sie ihren Sohn bemerkt, auf dessen Haupt der Gekreuzigte sein ihn anklagendes Blut träufelt, weil er die Braut des Heilands (die Kirche) in Trauer und Thränen versetzte. Schmerzvoll fragt Arnaldo, ob die Mutter ihm zu fluchen erschienen sey. Sie ruft ihn auf, ihr nach Rom zu folgen, um sich, mit ihr zusammen, hinzuwerfen, Gnade und Losspruch flehend, zu dessen Füssen, der löst und bindet, und Gott vertritt auf Erden. Der Sohn hat nur eine Antwort, die Frage: Ob sie im Fieberwahne rede, den Papst mit Gott vergleichend. O trauervolle Mutterpein, wenn ein Mutterherz an dem Ziel, an der Erweckung des für sie verlornen und doch geliebten Sohnes verzweifeln muss! Wie bricht ihr Herz, als sie den Unbekehrten von päpstlichen Soldaten umringt sieht, die ihn gefangen fortführen! Wie blutet seine Seele, dessen Mutter in ihm einen Aufgegebenen, nicht wie die am Kreuze einen Heiligen, einen Blutzeugen göttlicher Wahrheit, beweint! Dem Fortgeführten jammert sie nach: Bereue Arnaldo! und Er: Lebewohl, o Mutter! — Soll ich auf ewig Dich verlieren? O, bekehre Dich. Er zieht dahin, von den Schergen entführt, mit einem verhallenden Lebewohl!

So endet Marenco's dritter Act. Was bietet uns Niccolini's? Heuschrecken in der Einöde vom Rom, wo sein ausgestossener Arnaldo umherirrt. Heuschreckenschaaren von langen Scenen, langen Reden und Predigten in der Wüste. Giordano kommt mit Soldaten, bleiernen, wie er und die anderen Parteigenossen Arnaldo's, um diesen aufzufordern, sich beizeiten um eine Parallelscene zu der mit Papst Hadrian im zweiten Act, mit Kaiser Friedrich für den vierten Act umzusehen.[1]) Arnaldo

---

1) Des Kaisers Gunst
Könnt'st du erlangen: kommst du durch den Umweg
Nicht zu dem Ziel, dann hängen Schand und Tod
Dir über'm Haupt.

Tu aver potresti
Di Cesare il favor: per calle obliquo
Se non giungi alla meta, infamia e morte
Pendon sul capo tuo.

hat alle und jede Hoffnung für die Freiheit aufgegeben, doch a propos!

Sprich: Und wie erging's
Den Schweizer Kriegern, die nach Rom ich führte? [1])

Er nimmt uns das Wort aus dem Munde. Zweitausend stramme Schweizer mitgebracht aus Zürich, und lässt sie im Stich? und sie ihn? Und wenn es eben so viele Currende-Schüler wären, die er, als ihr Cantor oder Sigrist, nach Rom geführt, um daselbst Schlusschöre zu singen; er musste bei ihnen bleiben, oder sie bei ihm — Da sind sie schon wahrhaftig und gewiss, die dritte Scene führt sie herbei: „Die Schweizer von Zürich mit ihren Anführern." Arnaldo spielt das Prävenire und ranzt sie an:

Könnt ihr uns
In dieser Noth verlassen, und ist dies
Die Treu, die ihr mir schwurt?

Schweizer Hauptmann entschuldigt sich und die 2000 Kameraden mit der Reichsacht, die ihnen der Schwabe (Kaiser Friedrich) angedroht, wenn sie nicht unverzüglich nach Zürich zurückkehren. Giordano schlägt dem Arnaldo vor, bei guter Weile sein altes Obdach im Schlosse seines Freundes, Ostasio, aufzusuchen, und sein „theures Haupt" in Sicherheit zu bringen. Der Augenblick sey günstig: Ostasio's Weib, die Adelasia, die böse Sieben, sey gerade nicht im Schloss. Arnaldo will sich flugs auf den Weg machen, — Halt! ruft der Schweizer Hauptmann, Du ziehst mit uns, und singst wenigstens mit uns, und stimmt auch schon, während des Abziehens, mit seiner Schaar ein Schweizerlied an, worin Rom und Umgebung nach Noten heruntergerissen wird, und das Schweizerland in den Himmel erhoben. Nun sind sie sämmtlich abgezogen mit Sang und Klang: Arnaldo, Giordano mit seinen Soldaten, die 2000 Schweizer mit ihrem Hauptmann, und nehmen bei der Gelegenheit die Einöde mit; indessen ein anderer Ort der römischen Campagna in die Scene eintritt mit Galgano und Ferondo, zweien von Giordano's Soldaten, die er unterwegs verloren, damit sie hier eine fünf Seiten lange Scene

---

1) Ma quì speranza alcuna
Di libertà non resta: or di'; che avvenne
Dei prodi Elvezj ch' io condussi a Roma.

breit treten über Papst, Ketzerei und Arnaldo: eine Maremma, eine pontinische Sumpfscene, die den ganzen „andern Ort der Campagna" verpestet mit Miasmen der tödtlichsten Langweile. Den zähen Breischlamm durchwaten, das könnten nur die langgehörntesten Maremmaochsen. Jeder andere als ein italienischer Tragiker der romantisch-historischen Tragödie von der classisch strengsten Observanz würde eine solche Scene wenigstens mit einigen humoristischen Salzkörnchen gewürzt haben. Diese classische Scheu aber vor dem geringsten humoristischen Anhauch einer Tragödienscene ist der Erbfluch der italienischen Tragödie, der sie mehr ausdörrt und mit trostloserer Unfruchtbarkeit schlägt, als Judas' Strick den Feigenbaum, oder als irgend ein päpstlicher Bannfluch die Seele eines Ketzers austrocknet. Und gerade die romantisch-historische Tragödie schreit nach Humor, wie der Hirsch nach Wasser, und wie Arnaldo mit dem Schrei „Hülfe!" mitten in die verrückt langweilige Scene der zwei Soldaten hereinbricht. Arnaldo's Hülfeschrei gilt aber nicht dieser, sondern der nächstfolgenden an abenteuerlicher Langweiligkeit mit ihr wetteifernden Scene, die einen „Mönch mit Soldaten" den zwei „vorigen" Soldaten als Succurs zuführt. Die Scene treibt, wie der Südwind in der Wüste eine Heuschreckenwolke, diesen Mönch und diese Soldaten herbei, um den Arnaldo zu bekehren:

> Trauter Bruder, wirf
> Den groben Wahn, der gegen Gott dich reizt,
> Doch endlich aus dem Sinne.

Arnaldo erkennt in dem trauten Bruder den Klostermönch, der mit einer dem Abälard zugedachten Hostie dessen Stellvertreter beim Messelesen vergiftete. Der Mönch erklärt die Mähr für einen schlechten Spass, von dem erfunden, der Gift in jeder Hostie wittert, „drin Gott das Opferlamm", und nimmt den Ketzer im Auftrag eines vom Papst Hadrian bevollmächtigten Cardinals gefangen, um ihn zurück ins Kloster zu schleppen, wo es ihm, dank der lebenslänglichen Einsperrung, wenigstens an Zeit zu einer eben so langen Busse und Besserungsreue nicht fehlen wird. Jetzt endlich stürzt Arnaldo's bisher verborgener Anhänger, Freund und Hauswirth, Ostasio, mit seinen Vasallen hinzu und entreisst Arnaldo den Klauen des Mönchs. Dieser ent-

flieht. Ostasio fordert die Anwesenden auf, dem Arnaldo zu folgen, und ihn als Propheten anzubeten, worauf ein, abermals wie vom Wüstenwind herangewehter Heuschreckenchor einen Schlussgesang vom Barmherzigen Samariter anstimmt, von zwei unbarmherzig langen Seiten voll erbarmungslos langer Strophen.

Urtheile nun der Leser selbst, welchem dritten Arnaldo-Act, ob Marenco's ob Niccolini's, der Kranz gebührt. Und der des Letzteren ist doch noch um $^2/_3$ kürzer, mithin auch kurzweiliger, als sein Vierter, der an 50 Seiten zählt, und gleich beginnt mit einem Coro, dessen Kehrreim: „Fortsetzung folgt", lautet, und den Reden durchschlängeln, lang wie Ackerfurchen oder über ganze Feldstrecken sich hinwälzende Heerwürmer.

In Niccolini's viertem Act ist wieder nicht Arnaldo der Held, sondern Friedrich Barbarossa. Er rückt aber mit seinen deutschen Schaaren erst in der 5. Scene ein, da verschiedene Coro's, bestehend aus Bewohnern von Tortona, Asti, Chiari, Trecate und Gagliate, die sich aus diesen von Friedrich Barbarossa zerstörten Landschaften und Städten geflüchtet haben, die ersten vier Scenen bereits mit Beschlag belegt hatten. Man kann sich einen Begriff von der Anzahl und Länge der Schmäh-, Jammer- und Verwünschungsstrophen machen, die diese italienischen Flüchtlingsschaaren, Klein- und Mittelstädter, über die Deutschen und ihr Oberhaupt ausgiessen. Bald aber schlägt ein Chor deutscher Soldaten, „die plötzlich erscheinen", die wälschen Heul- und Fluchstrophen aufs Maul mit einem ergo bibamus, das der Hauptmann anstimmt mit des Basses Grundgewalt, als säss er in Auerbach's Keller, nicht „unter schattiger Platane". [1]) Die Fürsten, die Friedrich begleiten,

1) Wir sitzen unter schattiger Platane
Bevor die Traube reift und schwärzlich glänzt,
Wo zitternd der Gefangne uns
Den alten Wein credenzt,
Den er, bei Fasten sich zu laben,
Im goldnen Krug bewahrt,
Den wir erbeutet haben.

Sotto il platano ombroso
Pria che l'uva nereggi

worunter Otto, Bischof von Freisingen, rufen ihrem Könige das Looswort zu: Nach Rom! um die Kaiserkrone zu holen. Der Rothbart schüttelt nicht nur Länder und Inseln, wie Shakspeare's Antonius, aus der Tasche, sondern auch Meere. So wirft er eines den Pisanischen Admirälen in seiner Begleitung hin:

Nehmt das tyrrhen'sche Meer zum ew'gen Erbtheil.

Seine deutschen Helden fordert er auf, die Kaiserskrone erblich in seiner Familie, dadurch allen Papst- und Kaiser-Kriegen ein Ende zu machen, und die kostspieligen Krönungszüge nach Rom zu ersparen. Niccolini hat zum Helden seines vierten Actes gute Studien gemacht, die nur eine verzeihlich patriotische Schwarzmalerei hin und wieder verdunkelt. Otto von Freisingen, als bedächtiger Chronist, Staatsmann, Bischof und Friedrich's Oheim, findet ein Haar in Apulien und rathet dem Kaiser, erst Mailand zu bezwingen. Giebt ihm das Schicksal des Heldengeschlechtes der Hohenstaufen nicht Recht, dessen Loreley-Petri-Felsen dieses Apulien seyn sollte, mit dem Papst als Loreley, die zur Bannbulle als Laute Bannflüche singt, und deren goldner Kamm Bannstrahlen sind, womit sie aber nicht ihr goldnes Haar, sondern das goldgelbe Haar der Hohenstaufen strählte. Ein Rothbart lässt sich aber nicht aus dem Sattel seiner Entschlüsse und Heldenpläne so leicht heben, selbst von seinem Chronisten, Cabinetsrath und Oheim nicht: „Bändigen“ — ruft er — „bändigen will ich das Land wie mein Ross“. Und was Mailand betrifft

Dem Boden
Mach' ich sie gleich — — — —
— — — — der deutsche Pflug
Er reiss die Erde auf, wo ehedem
Die stolze stand, und auf das schlechte Land
— Zum Zeugniss eines Fluchs für alle Zeit —
Streu ich das Salz . . .

Das weltberühmte Salz, das Salz der italienischen Erde, das aber als treffliches Düngungs- und Befruchtungsmittel sich bewährte. Mailand blühte schöner und üppiger wieder auf und der Stamm-

---

Or noi sediamo; e il prigioner tremante
Ci mesca il vino annoso,
Cha alla gioia serbò dei suoi conviti
Nei vasi d'oro che gli abbiam rapiti.

sitz der grössten herrlichsten Kaisergeschlechter — ach, als wäre Mailands Pflug als Fluch darüber hingezogen und als hätte Mailand Salz darauf gestreut. Nicht doch! Das Salz der Hohenstaufen verwittert nicht. Das über Mailands Trümmerschutt hingestreute Salz zerfrass und zerfrisst noch jetzt das Papstguelfenthum, ihm dem Boden aussaugend unter den Füssen. Zerfallen und verwittern wird der Grund und Boden, das Erdreich seiner weltlichen Macht, und sich aus der weltlichen Ohnmacht als rein geistliche, gottgeweihte Macht erholen und erheben — kraft welchen Stärkungs- und Belebungsmittels? kraft des Salzgeistes der Hohenstaufen, der Italiens politische Atmosphäre noch zur Stunde schwängert, und den Italien dem Papstguelfenthum in einem deutschen Riechfläschchen, wie z. B. die Schlacht von Sadowa eines war, unter die Nase wird halten müssen, um es aus der weltlichen Ohnmacht zu einer wahrhaft und ausschliesslich heiligen, zu einer segensreich geistlichen Macht zu erwecken. Bei den alten Indiern und Juden war das Salz ein Symbol der Freiheit. Das Salz der Hohenstaufen war das thatsächliche Befruchtungs- und Entwickelungsmittel der Freiheit; und selbst das über Mailand hingestreute Salz: das Befruchtungssalz der italienischen erst in neuester Zeit in goldnen Saaten wogenden Freiheit. Ja, das Salz der Hohenstaufen es ist auch das Salz der italischen Erde.

Eine leise Wittrung scheint Niccolini's Friedrich davon zu haben; aus Rücksicht auf diese, wenn auch kaum merkliche und gleich wieder verlorene Wittrung wollen wir der erdrückenden Last seines vierten Actes, — einer gesprochenen, und von den Reden des Papstes Hadrian namentlich dazu gesprochenen Moles Hadriana, — durch die Finger sehen:

Friedrich. Die Hirten Roms,
Sie fordern bei Empörung Schutz vom Reiche,
Und selbst sind sie Empörer; Rom, das mein ist,
Ich soll es wiedergeben ihrem Joch.
— — — — Eitle Stadt,
Dem Papste nicht beneid' ich dich: es trete
Sein heil'ger Fuss den Staub der Götter und
Tyrannen, doch — im Schutze meines Schwertes.[1])

---

1) Sempre all' impero
I Romani Pastor chieggon ribelli

Hörten wir nicht ähnlich Niccolini's Arnaldo eben den Papst ermahnen, bereit, ihm den Fuss zu küssen, „wenn er Könige tritt"? Freiheitswürdiger als Niccolini's Freiheitsapostel, Arnaldo, beschränkt sein Barbarossa den Fusstritt auf „Tyrannen", die eben mit dem Papstthum, als Jagdgenossen, um den erbeuteten Löwenantheil auf dem Mantel des Herrn würfeln. Otto von Freisingen, dessen schlichtdeutsche Ehrlichkeit so gern ein leidliches Abkommen zwischen dem Oheim und Bischof treffen möchte, kleidet immer wieder seinen Rath in die Formel: „diene der Kirche, als ihr Sohn" . . . „Du kannst Apulien nicht als dein Land beherrschen". In treuer Besorgniss für den kaiserlichen Neffen und dessen Stamm, schüttelt auch noch der redliche Bischof-Oheim, wie man zu sagen pflegt, die Stinkpflanze, das „Anathem". Darüber wird der Rothbart ärgerlich, wirft sich hin und her auf seinem Feldstuhl, und giebt dem bischöflichen Oheim, unbeschadet der für ihn gehegten Ehrerbietung, durch die Blume der Stinkpflanze zu verstehen: davon verstände der gute Oheim wenig oder nichts:

Die Kirch' und Curie
Musst du zu scheiden wissen, und ihr Alle,
Um deren Haupt der Inful Weihe strahlt,
Ihr sollt nicht Knechte, Brüder sollt ihr seyn
Des Papstes.
— — — — — — —

Stehen nur die deutschen Fürsten zu ihm — und diese rufen ihm schon zu: „Ja, unser König ist der Herr der Welt". „Und Deutschland ist der Erbe Roms" — wenn dann — fährt Friedrich fort —

Rom zu seinen Waffen greift,
Dann sinkt verlacht der Bannstrahl mir zu Füssen.[1])

Contro i ribelli alta, e al loro giogo
Roma, ch' è mia, render degg' io
— — — — — —
Stolta città superba
Io non t' invidio al pastor sommo; insulti
Alla polve dei numi e dei tiranni
Col santo piè, ma del mio ferro all' ombra.

1) Se meco siete,
Principi dell' Impero — — —

Und nichts von Arnaldo? Ja, so nebenbei erklärt Friedrich:

In die Gewalt der Kirche
Geb' ich den Ketzer, denn ich schwur, des Glaubens
Vertheidiger zu seyn.

Einem Barbarossa mag solches en Bagatelle-Behandeln des Arnaldo immerhin ähnlich sehen; gegen den Tragödie-Helden aber ist es ein crimen laesae majestatis, zumal seiner hier zum erstenmal in diesem Act gedacht wird, und Arnaldo — wer möcht' es glauben? — in dem ganzen langen Act kein Lebenszeichen von sich giebt. Knotenpunkt des Actes ist des Kaisers berüchtigtes Steigbügelhalten dem vom Pferde steigenden Papste. Doch geschieht dies erst bei der zweiten Zusammenkunft mit Hadrian vor dem Lager bei Nepi, und nach langen Kampfe des Kaisers mit sich selbst, und nur gedrängt und bestürmt von Otto von Freisingen, und nach einer heftigen Ueberwerfungsscene mit dem Papste bei dem ersten Begegniss, wo Friedrich den Reitknechtsdienst verweigert hatte. Doch leistet ihn der Rothbart leider dennoch, zum knirschenden Aergerniss seiner deutschen Fürsten und Mannen. Wozu verlockt nicht selbst den grössten, unabhängigsten Fürstengeist seiner Zeit die auri sacra fames; der heilige Heisshunger nach dem Golde der — Kaiserkrone! Beim Zukunftslichte der Entwickelungen besehen, half Friedrich Barbarossa dem Papste im Grunde doch nur vom Pferde auf den Esel. Und wenn Kaiser Friedrich dermaleinst — dieses dermaleinst ist vielleicht nicht allzufern — seinen Bart aus der steineren Tischplatte im Kyffhäuser loswickelt: wird der Papst in partibus schon aussen stehen vor der Felsenpforte mit dem Zelter, den er dem Kaiser am Zügel zuführt, um nun seinerseits dem Rothbart den Steigbügel zu halten, doch zum Aufsteigen, nicht zum Absteigen, wie der Kaiser dem Papste. Zum Heruntersteigen vom Pferde, dazu konnte selbst der Rothbart dem Papste, ohne Abbruch an seiner Hoheit und Würde, die Hand unter die Füsse breiten.

— — — — allor di Roma
Se l'armì impugna ai piedi miei deriso
L'anatéma cadrà.

Das ist keine blosse Theaterphrase. In einem Brief an den Erzbischof von Trier schreibt Friedrich Barbarossa u. A.: „Was den betrifft, so fürcht' ich ihn nicht; die Leute, die in des Papstes Nähe sind, lachen darüber."

Die Scharte des Steigbügelhaltens wetzt der Hohenstaufe an dem römischen, von Giordano, dem ersten Consul und Freund Arnaldo's, vorgeführten Gesandten aus. Der Kaiser schwingt jetzt den Steigbügel als Striegelriemen und steigbügelt was Zeugs hält. Friedrich's andonnernde Rede ist kaiserlich grob; dem Gesandten brummen die Ohren. Die Schlagkraft dieser Abfertigung kann aber erst gewürdigt werden nach einem Vergleich mit der entsprechenden in Marenco's viertem Act, und mit der bei jener Gelegenheit von Friedrich Barbarossa wirklich gehaltenen Rede. Wir werden die Kraftstellen der drei Babarossa-Reden mittheilen, nachdem wir auch ein paar Worte, wie billig, Marenco's viertem Acte vergönnt haben. Niccolini schliesst mit einem Aufbruch des kaiserlichen Heeres nach Rom, unter der Vereinsfahne vollkommener Eintracht bis auf Weiteres zwischen Kaiser, Papst, Kirchen- und Staatsgewalt, und unter dem Rufe der Soldaten:

„Der Kaiser lebe!
Es lebe Petrus!“

Jedenfalls hat Marenco's vierter Act vor Niccolini's den Vorzug, dass sein Arnaldo Haupt- und Mittelfigur auch im vierten Act bleibt, während uns Niccolini seinen Arnaldo unterschlug, als hätte sein Barbarossa den Tragödienhelden schon im vierten Act verschluckt, wie Zeus die Meernymphe Metis [1]) verschlang, worauf sein Schädel Mutterwehen bekam und die Göttin der Weisheit bekanntlich mit Hülfe von Vulcans Geburtszangen in die Welt setzte, oder infolge eines den Schädel des olympischen Kindsbetters spaltenden Schaufelschlages, versetzt von dem Meergott Palämon als Hebamme. [2]) Die Metis-Pallas-Mythe findet ihre schönste Auslegung und Deutung durch den Geschichtsgeist, diesen Schmiedefeuergott Vulcan, oder Meergott Palämon [3]), der mit dem Schmiedehammer oder mit der Ruderschaufel so einen hochthronenden Götter- und Menschenkönig, wie Friedrich Barbarossa z. B., den als einen Arnaldo, einen Freiheits- und Aufklärungsketzer, verschlungenen Geist zukünftiger Erfüllung als geharnischte Weisheit aus dem Schädel schlägt, in Gestalt von

---

1) *Μῆτις*, verborgene Geisteskraft. — 2) Scholiast. Prud. Olymp. VII. 66. — 3) *Παλαίμων*, der Ringer, von *παλαίειν*, ringen.

Reformation, Revolution, Verkündigung der Menschenrechte, Abschaffung der Sklaverei u. s. w., wovon sich der Schädel beim Auffressen des Metis-Propheten mit Haut und Haaren nichts träumen liess, und noch weniger der sich träumen liess, der den Schädel, ahnungslos, zu welchem Zwecke, gesalbt und, als Fischerkönig, wie der Fischergott, Neptun, die Metis dem Zeus [1], ebenso den Metis-Propheten dem Kaiser zum Verschlingen ausgeliefert hatte.

Doch Marenco's vierter Arnaldo-Act? Den Geächteten zeigt uns die erste Scene in seinem Asyl, dem Schlosse des Visconte Virginio. Der Beschützer beseufzt das Geschick grosser Seelen, die Gott vor der Zeit zur Wirksamkeit berufen. Arnaldo, die grosse Seele, sieht aber schon die mit seinen Thränen befeuchtete Zukunftssaat die goldenen Häupter, ihren Beifall nickend, wiegen. [2]) Von der päpstlich gesinnten Hausfrau, Adele, erfahren der Gatte und der verfolgte Freund das Heranrücken kaiserlicher Truppen. „So muss ich dem Caesar denn entgegengehen", ruft der Gotteszeuge [3]), und ihm als solcher auch entgegenzutreten entschlossen. Doch gleicht das Bild, das Arnaldo von Friedrich Barbarossa entwirft, schon hier mehr einem Judas-Rothbart als dem ersten Hohenstaufen-Kaiser, dem Erzengel Michael in heller Rüstung und mit goldhellem Haar, der in dem Aufruhrstifter Arnaldo einem ganz anderen bösen Feind den Fuss auf den Nacken zu setzen, sich von den Alpen herabschwingt. Das zärtliche, nur in Parteinahme zwiespaltige Ehepaar ereifert sich nun, nachdem Arnaldo, den der Freund mit liebevollem Zwange im Schlosse zurückhält, sich entfernt, in einem Zwiegespräche, worin die flehentlichsten Besorgnisse um das zeitliche und ewige Heil des Gatten mit dessen beschwichtigendem, aber seine Un-

---

1) Apollod. I. c. 7.

2) Virg. Maledice alle grandi anime Iddio
Col crearle anzì tempo. . . .
Arn. . . . . questa secura speme
Conforta me che semino nel pianto
E presentir mi fa della lontana
Messe il tripudio.

3) Ch' io vado
Dunque a Cesare incontro!

zertrennlichkeit von der Sache des verfolgten Freundes zugleich beschwörendem Entschlusse wechseln.

Mag sich die Hölle
Entfesseln gegen mich, und seine Blitze
Der Himmel alle schleudern auf dies Haupt:
In meinem Vorsatz wirst du fest mich ewig
Und unerschüttert finden.[1])

Müsste man nicht, nach jenen wüsten Scenen in der ersten Hälfte von Niccolini's viertem Act, die dem Erscheinen des Hohenstaufen vorangehen, zu diesen häuslichen Bildern eines, wenn auch der Situation nicht völlig genügenden, dennoch aber gefühlsam edlen, seelenvollen Wechselstreites wie nach einer Erfrischung greifen?

Dahingegen verdunkelt Niccolini's Barbarossa in der zweiten Hälfte seines vierten Actes den des Marenco in der entsprechenden Acthälfte so vollständig, dass die auf Herzerschütterungen wirksam angelegten Scenen zwischen dem Ehepaar, Arnaldo und Kaiser Federigo unter der Wucht von Niccolini's alleinigem Friedrich mit der ganzen Schlusshälfte von Marenco's viertem Act zusammenbrechen. Das fällt vor in Kaiser Federigo's Zelt[2]), nachdem derselbe, vom Throne herab, der römischen, hier blos aus zwei Senatoren bestehenden Gesandtschaft in einer Zornrede[3]) die Leviten scharf und bündig gelesen, jedoch ohne sich

---

1) L'inferno
Contro me si scateni, e a questo capo
Con sue folgori tutte il ciel minacci;
Me nel proposto mio costante e saldo
Vedrai tu sempre.

2) Im Lager bei Viterbo.

3) Friedr. „Ihr seid von Sinnen, — meinen Zorn hält die
Vernunft zurück, doch wird er zur Verachtung
Wenn ich Euch seh! — Die freche Forderung
Vernein' ich, und ich gebe, was ich muss,
Weil ich es will; denn nichts thu' ich gezwungen:
Dies Sklavenvolk, es waget, seinem König
Verträge gar und Eide aufzudrängen?
Mein Wort genügt, und was ich sag', ist heilig.
Die Mächtigen sind edel, fürchtet nicht,
Dass einer von den Meinen sich entwürd'ge,
Mit jenem tapfern Schwert, — das schon die Dänen
Besiegte — so ein elend Volk zu schlagen,

dabei des Steigbügels zu bedienen, den Marenco mit Fug und Recht, im Besten der Einheit der Handlung, ganz aus dem Spiele lässt.

Das werth zu sterben ist, bevor es noch
Geboren. Ihr versucht vergebens nun,
Mir zu verkaufen, was mein eigen ist.
Soll ich mit Golde jene Ehr' erkaufen,
Die des Teutonenhelden Schwert erwarb?
Ich bin der Kaiser dieser Welt und hab'
Ein Recht auf alles Hab' und Gut und Leben;
Nur das, was Euch zu lassen mir gefällt,
Ist Euer; und so viel der Geizige
Im Kasten aufbewahrt, und was die Erde
Im tiefsten Schooss verbirgt — es ist des Kaisers.
Sobald mein Bild darauf geprägt ist, gilt
Das Silber und das Gold: dies mahne Euch,
Dass mir es zugehört. — Zu meinen Füssen
Seh' ich Gesandte aller Völker knien;
Mir sandten fremde Lande jüngst Geschenke —
Und dem gemeinen, gier'gen Volk, das stolz
In seiner Armuth ist, dem sollt' ich Geld
— Von ihm bestimmt — wie eine Schuld bezahlen,
Als wäre ich ein Schuldner, den der Kerker
Ernährt? Ihr hofftet so viel niedren Sinn
Von mir? Ich knirsche schon bei dem Gedanken.
Gesetze Eurem König geben — Ihr —
Verstellte, Falsche! — Rom, du sollst nicht karg
Mich nennen; meine treuen Diener werden
Das elende Metall, das du von mir
Verlangst, ins Antlitz werfen jenen wen'gen
Und düsteren Bewohnern deiner Trümmer,
Die sich in schmutzige Gewänder hüllen —
Ich möcht' sie darin sehn, wie, unter dem
Gespött der Meinen, in den Staub sie fallen,
Sich darin wälzen, und mit blut'ger Stirn
Sich raufen um die Gabe, die ich spende."
Niccolini, Arn. v. Bresc. IV. sc. 20.

Vom Tiber floh die röm'sche Tugend seit
Jahrhunderten, und fand bei den Barbaren
Jenseits der Alpen ein Asyl. Was hilft es,
Der Thaten sich des alten Roms zu brüsten,
Wenn sie dem neuen Rom zur Schmach gereichen?
Weil eben seine stolze Niedertracht

Auf einst'gen Ruhmes Monumenten
Sich wie auf einem Faulbett dehnt und streckt,
Erscheint das heil'ge Rom nur um so feiger
Und hässlicher. Rom unterdrückte alle
Nationen und von allen Völkern ward
Mit Füssen es getreten. Ihm entzog
Der Himmel die missbrauchte Kraft, — das Staunen
Der Welt und ihre Geissel, — und er gab
Sie uns; ja uns, die wir in allen Stücken
Euch überlegen, und die ihr doch schmäht
Barbaren. — — — — —
Nun hoffte Rom bethört: dass unsre Kraft
Und Tugend, die verdientermassen es
In Staub gebeugt, zu seiner Kräftigung
Und Machterhöhung wir verwenden würden;
Als ob wir Mangel an Grossthaten litten,
Und Euer Ruhm der Welten Sonne wäre,
Die, sinkend, alles taucht in Finsterniss
Und tiefe Nacht! Wie? oder glaubt denn Rom,
Dass unser Blut und unsre Tapferkeit
Als ew'gen Zoll wir ihm entrichten müssen;
Und dafür, dass ein leerer Schall und Name
Vom Römischen Reich ihm fernerhin verbleibe?
Auf uns ging über dieses Reiches Glanz
Und Majestät. Ja, unser sind die Waffen
Und die Triumphe; und weil Rom ihm dient,
Nur desshalb hasst's ein römisch Reich. Gleichwie
Besiegter Völkerschaften Namen eure
Vorväter trugen, also nehmen jetzt auch
Deutschlands Monarchen des besiegten Roms,
Des unterjochten, Namen an. Verwegen waren
Und thöricht, ihr Legaten, eure Bitten.
Nicht kam als bittender Bewerber ich
Um eurer goldbegierigen Plebs zu schmeicheln;
Noch bin ein Sclav ich, der mit Gold sich löse.
Rebell'schen Volkes Ritter bin ich nicht.
Euch aufzulegen mein Gesetz, nicht eures
Zu wahren, schnallt' ich um mein Schwert. Als König
Kenn' ich die röm'sche Freiheit nicht. Und nur
Was recht ist, schwör ich zu bewilligen.
Nicht mag um's Reich ich feilschen. Geht!

Marenco, Arn. v. Bresc. IV. P. II. Sc. 1.

„Kaiser Friedrich I. hörte die römischen Gesandten mit äusserstem Unwillen an, unterbrach deren Rede und antwortete:

„Wie sehr sich Rom, oder vielmehr seine Einwohner über meine Ankunft freuen, beweisen diese ihrer versteckten Bedeutung angemessenen Worte. Man will einen ungerechten Handel mit mir treiben, indem man mir das zu verkaufen gedenkt, was mir gehört; als ob ich mit vollem Säckel käme, um mir neue Ehrenbezeugungen für Geld zu erhandeln: Ehren, die sich der Deutsche durch Tapferkeit zu verschaffen weiss. Ich kaufe die Fasces nicht; und müssten sie wirklich erkauft werden, so hätte ich doch keinen andern Preis dafür als Tapferkeit. Auf diese, oder auf keine Weise will ich sie erwerben. Nicht mit vollem Beutel und Schätzen, sondern mit Kriegsruhm komme ich zu euch. Geldhaufen liegen dem Deutschen nicht am Herzen; Schätze sucht er nicht, sondern Ruhm und Ehre. Er besitzt kein Gold, sondern beherrscht die, welche es besitzen. Je mehr der Römer voll Habsucht Schätze sammelt und seine grossen Haufen bewacht, destomehr Schätze verwendet der Deutsche, und hält es für hässlich und schimpflich, seine reinen Hände mit schmutzigem Grünspan zu besudeln. Mögen Geizhälse ihre Schätze bewahren, mir genügt der Besitz der Macht, und durch Herrschergewalt der Welt Gesetze zu geben. Wozu soll mir Reichthum? mir, dem der Ruhm der Welt dient; mir, den der Reiche wie der Arme anbetet? Was der Begüterte hat, was der Geizige bewacht, was die Erde in ihren verborgenen Tiefen verbirgt, das ist dem Recht nach mein; dem Volke bewillige ich blos den Gebrauch desselben. Klar ist es, dass dem Könige das mit seinem Bilde gestempelte Geld gehört. Wozu soll mir Reichthum, mir, dem Könige und Völker stets das Köstlichste zufliessen lassen? Mein Hof sieht stets neue Gesandte von Fürsten aller Gegenden; stets laufen neue Gaben aus unbekannten Ländern ein. Ich, dem also grosse Könige steuern, was sie nicht schuldig sind, müsste mich ja schämen, mich von einem geizigen Volke zwingen zu lassen, ihm das abzukaufen, was es mir schuldig ist. Ich erstaune, dass die durch ihre Einrichtungen vor Alters so berühmte Stadt ein so hässliches Unrecht von mir gehofft hat, als könne sie mich zwingen und ein Geschenk von mir erpressen, wie wenn sie mich schon in ihren wüsten Kerker gesperrt und mit Fesseln beladen hätte. Will sie ihrem Könige Gesetze vorschreiben? Dem Könige kommt es zu, dir Gesetze zu geben. Fünftausend Pfund verlangst du als eine Schuld? Weil du sie forderst, so schlage ich sie ab. Freiwillige Gaben geziemen Königen. Gefangene und Verbrecher tragen das schwere Loos, ihre Rettung durch erzwungenes Lösegeld zu erkaufen. Die Spenden grosser Könige wollen mit Freudigkeit und freiem Willen geschehen, so dass sich der Geber selbst mehr drüber freuet als der Empfänger. Diese Gewohnheit habe ich von meinen Vätern ererbt; ihr will ich treu bleiben. Nicht dein Volk durch Freigebigkeit zu erfreuen verweigere ich; nur will ich darüber keine Bedingungen hören. Diese meine Hand kennt nur freiwillige Gaben. Eide soll ich dir schwören? Ich halt' es für schimpflich, dass ein König einem Geringeren, als er ist, schwört. Dem blossen Wort des Königs gebührt Gehorsam, denn es ist Gesetz und bedeutet mehr als Schwüre. Den Lippen des Königs

Um Arnaldo's Aufenthalt zu erkunden, hat Marenco's Federigo, der Geschichte zufolge, Arnaldo's Beschützer, den Visconte Virginio, ergreifen und gefesselt in sein Kriegszelt bringen lassen. [1])

---

ziemt kein Geschwätz; sein heiliger Mund darf nicht unwahr reden. Seine Worte sind heilig und inhaltschwer; sein einmal gethaner Ausspruch leidet keinen Widerspruch. Sey darum ohne Sorgen; auch ohne Schwur werde ich mein Wort halten. Dazu kommt noch, dass mir das, was du forderst, grade nützlich ist, und ich es thun würde, selbst wenn es Niemand verlangte. Das alte Gesetz will ich bewahren; will die guten Sitten der Stadt erhalten und nicht abschaffen. Sollte ich mir Rom nicht erhalten, und wenn es auch mit Gefahr verbunden wäre? Sollte ich es nicht mit Aufopferung zu erwerben suchen, wenn es mir nicht gehörte, und nun da es mein ist, sollte ich meine Hand von ihm abziehen? — Wenn du es als dein Verdienst preisest, dass ich auf deinen Ruf das Kaiserthum übernommen, so schlage ich das nicht hoch an. Ja, ich bin auf deinen Ruf gekommen, damit du dir das aber nicht zu sehr zum Verdienst anrechnest, so lass uns untersuchen, was dich bewog mich zu rufen. Von allen Seiten mit Feinden und Krieg umgeben, unfähig dich mit deinen eignen und erborgten Kräften zu schützen, längst verzweifelt und von Allem verlassen standest du da. Wo sind nun jene Streitkräfte? Wo ist jenes treulose Griechlein, jener Sicilier, der dir Schutz verhiess? Vielleicht findet sich bald Gelegenheit, dass dieser dein Schirmherr die Macht und das Gewicht des deutschen Reichs fühlt: da dich alle verliessen, fasstest du den klugen Entschluss, die unbesiegte Macht der Franken anzurufen. Karl, der grosse Herrscher des Erdkreises, kam und rettete dich; entriss mit tapferer Hand seinen Feinden die Reichskrone, setzte sie sich auf, und einverleibte dich dem Reich der Franken. Wem ist es verborgen, dass deine Tyrannen Berengar und Desiderius durch die Waffen der Franken besiegt, gefangen und vertrieben wurden? Bis heute haben sie ihren Siegern gehorcht. Ihr Recht ist auf die Franken übertragen. — Siehe mein Lager; da ist der Ritterstand, da sind Prälaten, Consuln, Tribunen, Senatoren. Siehe den Adel der Deutschen, die Schaaren der Ritter; da sind Patricier, Quiriten, Senatoren. Sie sollen dich nach ihren Gesetzen regieren, da du dich selbst nicht regieren kannst; sie sollen deine Angelegenheiten im Kriege und Frieden besorgen. — Aber du hast auch der republicanischen Ehrenämter erwähnt. Was für Gesetze, Frevlerin! willst du noch haben, ausser den deutschen; was für ein Recht ausser meinem? Was für eine höhere Freiheit könnte dir zu Theil werden, als deinem Könige zu dienen?"

Guntherus Ligur. III, 369 ff. Otto Fris. II, 22.

1) Die Geschichte weiss nur von einem Campanischen Vicegrafen, den Friedrich gefangen nehmen liess, um den übrigen Parteigängern des Arnaldo dessen Auslieferung abzuschrecken. (Acta Hadriani papae in codice

Ketten, Kerker, die fürchterlichsten Drohungen verfangen bei Virginio nicht; er bleibt unerschütterlich und verräth dem Kaiser den Zufluchtsort des Freundes nicht. Geht's nicht anders — droht Federigo

— so find' ich ihn, hervor-
Gescharrt aus einem Trümmerhaufen.

— — — — — —

Virg. Beim heiligen Haupt
Des theuren Gastes schwör ich dir: erst wirst
Du einzeln jedes meiner Felsenschlösser
Von Grund aus niederbrechen müssen, so
Dass kein Stein auf dem andern bleibt, und wirst
Die Asche in den Wind erst sieben müssen,
Bevor die wilde Gier an ihm du stillst.[1])

So weit geht alles ganz gut. Kaiser und Vicegraf sagen sich die stärksten Injurien ins Gesicht, aber ohne gegen das über die Grenze anständiger Tragödiengrobheit bestehende Theatergesetz erheblich zu verstossen. Was folgt aber nun? Die plötzlichste Umwandlung des geschichtlichen Hohenstaufen in einen Rohenschnaufen oder Schnauben von bärenwüthigem Tragödienpopanz. Kaiser Rothbart hat im Nu sich umgestülpt, das Rauhe nach Aussen gekehrt und grinst die ganze vicegräfliche Familie an als der Kinderfresser Knecht Ruprecht oder Nicolaus Klaubauf. Die ganze Familie, denn mittlerweile hat sich aus einem Quarré deutscher Lanzknechte die Vicegräfin Adele mit ihren beiden Kindern herausgewickelt. Mummelak Federigo befiehlt, die Frau und die zwei Kinder jedes an eine Säule zu binden; lässt

---

Vaticano ap. Baron. ad 1155: „missis apparitoribus cepit unum de Vicecomitibus, aliisque valde perterritis, eundem haereticum in manus Cardinalium statim restituit.")

1) Fed. ov' altrimenti
Nol possa, io 'l troverò dissotterato
Da un mucchio di rovine.

— — — — —

Virg. Pel sacro capo
Del caro ospite mio però il giuro:
Che le molte mie rocche ad una ad una
Stragger dovrai così, che più non resti
Pietra su pietra, e il cenere cribrarne,
Anzi che il fero tuo desir tu sfoghi.

Bogenschützen vortreten, mit der Weisung: auf seinen Wink die Bolzen auf die drei Schlachtopfer abzudrücken. Tell's Apfelschussscene zum Galgenrad verzerrt, mit vier darauf geflochtenen Herzen! Kaiser Friedrich Barbarossa zu einem Henker entmenscht, mit diesem Rad als Kaiserkrone auf dem Kopf! Virginio: ein von Freundschaftsparteiwuth und italienischem Rachehass gegen den deutschen Barbaren so erfüllter dreifacher Tell, dass er, nicht den Apfel vom Kopfe des Sohnes, dass er die beiden Köpfe seiner zwei Söhne und den seiner zärtlich geliebten Frau als Zugabe am liebsten selbst abschösse, um Italien ein Tugendbeispiel zu geben, das dereinst dem Wütherich zum Unheil ausschlagen könnte, der ihn dazu gezwungen![1]) Wie? So weit dürfte sich ein Tragödiendichter von seinem Scenenerschütterungseifer und persönlichen patriotischen Pathos fortreissen lassen? Bis zu einer solchen der Geschichte die scheusslichsten Gesichter schneidenden Fratze von Friedrich Barbarossa? Dessen zweitem Schüttelruck — der erste war die Reformation — dessen zweitem Schüttelruck, womit er im Kyffhäuser den mit seinem Bart verwachsenen steinern Tisch ins Wackeln brachte, so dass der Kirchthurm in Königsgrätz zu zittern und zu schlottern begann — dessen zweitem Sichemporschütteln aus dem steinernen Schlaf Italien erst seine Freiheit von den Alpen bis zur Adria zu danken hat! Und dessen drittes letztes entscheidendes Sichrütteln und Abschleudern des steinernen Tisches vom Barte den Alp des weltlichen Petrifelsen zugleich von Italiens Brust ein für allemal wälzen wird! Und diesen Barbarossa zu dem gräulichsten Karaiben- oder Petschenegen-Häuptling verrenken und verfratzen, der einem seiner Schergen dreimal mit dem Schwert auf den Schild zu schlagen gebietet, und zugleich die Schützen bedeutet, beim dritten Schlag einen Hagel von Pfeilen, zuerst auf den jüngsten Sohn des Virginio, zu schleudern! Der hohngrinsend dasitzt, grässlicher als das grauenerregendste Götzenscheusal, als der indische Siva, oder der mexikanische Blutgötze Vitzliputzli! Mit Wollustgrinsen an der Mutter Jammerschrei, der

---

1) Ma tal io di virtude oggi all' Italia
Un esemplo darò, che all' uom, che astretto
Mi v' ebbe, un dì potria tornar funesto.

Kinder Wimmern, an des Vaters Seelenkämpfen und Krämpfen sich weidet, welcher, zähneklappernd vor Vaterqual und hin- und hergeschleudert am Wippfoltergalgen zwischen Vaterverzweiflung und parteimuthiger Freundestreue, ächzt: „Ich schaudere und schweige.“ [1]) Und nun gar die Schwertschläge auf den Schild dem „bescepterten Dämon“ [2]) zuzählt, knirschend: „Nein, ich werde ihn nicht verrathen, den Gottgesandten“ [3]); und noch eine geraume Weile in Schmerzensohnmachtszuckungen dieses Seelenschauspiel des Papstes sich daran erquickendem Henkersknecht auf dem Throne zum Besten giebt. Fürwahr, Kaiser Barbarossa's im Kyffhäuser steingrau gewordener Bart müsste wieder roth werden vor Zornscham ob solcher Entweihung, solcher mit seinem Namen getriebenen Affenschande. Der dritte Schwertschlag soll unter dem convulsivischen Zittern der vier Opfer fallen; Federigo krächzt zum dritten und letzten Mal: „Wo ist Arnaldo?“ Da bricht Arnaldo durch die Kriegerschaaren rufend: Eccolo, „hier ist er!“ Federigo lässt der Adele und den beiden Kindern die Ketten abnehmen und dem Arnaldo anlegen, und ihn den päpstlichen Legaten gefesselt ausliefern.

Arnaldo (mit einem Blick zum Himmel),
So setzt' ich ein erwünschtes Ziel, Herr, meiner
Unsel'gen Laufbahn, da ich die Beschützer,
Die gastlichen, doch rettete.
Federigo (wild) Nicht alle.
(Die Theateranweisung lautet: „Scene des Entsetzens. Der Vorhang fällt.“) [4])

Dem geschichtlichen Verlaufe von Arnold's Endschicksal zufolge, wurde er in Banden nach Rom geschleppt, um ihn nach Ankunft des Kaisers vor dessen Richterstuhl zu stellen; da Hadrian aus Furcht vor Arnold's grossem Anhang ihn selbst zu richten

---

1) Io tremo, e taccio.

2) demon scettrato.

3) Nol tradirò l'uom del Signor.

4) Arn. (alzando gli occhi al cielo)
Signor, ben posi a mia fatal carriera
Fine, salvando gli ospiti.
Feder. (fieramente) Non tutti.
(Scena d'orrore. Cade il sipario.)

sich scheute.[1] Der Stadtpräfect Pietro glaubte aber, wegen der Gefahr im Verzuge, keinen Augenblick zögern zu dürfen, und führte Arnold eines Morgens, da die ersten Strahlen der aufgehenden Sonne die Kuppeln Roms vergoldeten[2]), auf den gewöhnlichen Richtplatz vor die Porta del popolo. Hier ward der Märtyrer, wie schon berichtet, an ein Kreuz genagelt, welches aus der Mitte eines Scheiterhaufens emporragte. . . Das ungewöhnlich frühe durch die Hinrichtungsanstalten veranlasste Getümmel schreckte die Bevölkerung Roms aus dem Schlaf auf. Die Römer stiegen aus den Wohnungen hervor, eilten bewaffnet herbei — aber zu spät. „Schon war die Flamme über Arnold's Haupt zusammengeschlagen." Die Asche des Märtyrers, um die noch ein letzter erfolgloser Kampf des Volkes mit den päpstlichen Schaaren entbrannte, ward in den Tiber geschüttet.[3])

Unsere zwei Arnaldo-Dichter schildern die letzte Katastrophe mehr oder weniger aus der Phantasie. Niccolini's fünfter Act lässt die vor Gram und Schrecken über ihres Gatten Ostasio Parteinahme für den ketzerischen Arnaldo verrückt gewordene Adelasia nach dem Vatican zum Papste hinstürzen, der ihr das Versteck des Ketzers mit allen Schrecken des Kirchenbannes und der ewigen Strafen abängstigt; eine Phantasiescene, die Adelasia selber im Paroxysmus erfunden haben könnte. Papst Hadrian stellt die Wahnsinnige dem Kaiser Friedrich als die Gattin von Arnaldo's Beschützer und Hehler vor. Der Kaiser, der Geschichte zufolge, noch gar nicht in Rom, erklärt diesen Ketzerverheimlicher für noch schuldiger als den Ketzer selbst und verurtheilt ihn zu einer entehrenden Todesart. Die Söhne sollen nach Deutschland als Gefangene fortgeschleppt werden.[4]) Jetzt kommt die aus Strenggläubigkeit übergeschnappte Adelasia zu sich, wirft sich dem Kaiser zu Füssen und fleht Gnade für Gatten und Kinder. Der Kaiser bleibt unerbittlich, wie sein Schlossfelsen Hohenstaufen in Person. Adelasia springt auf, und

---

1) Raumer, Gesch. d. Hohenst. II. S. 39. — 2) Francke S. 192 f. — 3) Godfrid. Viterb. Pantheon I, 1.

4) Egli è più reo d'Arnaldo . . . a morte, e tosto
A morte infame, e prigioneri i figli
In Lamagna sian tratti.

heisst Papst Hadrian vor dem Kaiser hinknien und als Stellvertreter Christi vom Kaiser Gnade erflehen, oder auf den Titel eines Christenvaters Verzicht leisten.[1] Ein verrückter Einfall, aber nicht von der Adelasia, sondern vom Arnaldo-Dichter, zumal einem solchen, dem die Geschichte sacrosanct ist, und der ihr so in's Gesicht schlägt. Der Papst erklärt sie für das, was wir längst wissen, für verrückt.[2] Als Beweis des Gegentheils ruft sie: „Ich verabscheue die Päpste und die Könige"[3] und läuft davon mit der Bitte an die Engel, sie auf ihr Schloss zu tragen. Kaiser Friedrich beordert einen Trupp Soldaten: die zwei Rebellen Arnaldo und Ostasio, belastet mit Ketten, dem Präfecten Roms zu überliefern. Um die Zwischenzeit auszufüllen, hält Patrizio Giordano noch eine Senatsversammlung auf dem Capitol ab, und nebenbei auch zu dem Zwecke, um einem Senator Gelegenheit zu geben, über den „falschen Schwaben" zu schimpfen, der „nicht werth selbst, dass der Staub, den man mit Füssen tritt, ihm Antwort gebe."[4]

Endlich öffnet sich uns Arnaldo's Gefängniss in der Engelsburg. Er beseufzt Adelasia's, aus Wahnsinn verübten Verrath an Gatten und Kindern, so aufrichtig, wie wir diesen Wahnsinn beseufzen, aber aus dramaturgischen Gründen: als eine schlechte Erfindung, die das Tragische, das sie steigern soll, parodirt, und die Spitze, in die es gipfeln soll, abbricht. Zugleich erfahren wir von Arnaldo, dass Ostasio, durch zeitige Entfernung aus seinem Schlosse, der Gefangennehmung entging. Stadtpräfect Pietro besucht Arnaldo im Gefängniss, mit der Aufforderung, die Ketzerei abzuschwören, zu beichten, und sich zum Tode vorzubereiten. Arnaldo begnügt sich mit letzterem; fasst dann

---

1) Ah se di Cristo
Il vicario tu sei, cadi ai suoi piedi. —
— — — — — — Che tardi?
Pregalo, piangi, o più non sia nel mondo
Chi doni a voi titol di padre.

2) Ella delira.

3) Aborro
Pontifici e monarchi.

4) Non è degno costui che gli risponda
Neppur la polve che col piè si calca . . .

in einem seinen frommen Christusglauben bezeugenden Selbstgespräche die Hauptmomente seines schicksalvollen Strebens zusammen und umarmt mit dem Schlusssatze des Monologs:

Ich folge dem
Erhabenen Vorbild, und ich sühne hier
Mit Thränen meine Schuld —

das Kreuz. Unter „Schuld" kann er nur den Nichterfolg verstehen, wie aus den über Christus geäusserten Worten erhellt:

Das was du suchst, Arnaldo, suchte mit
Fruchtloser Qual dein Meister schon vergeblich,
Und nieder zu dem Fuss des Kreuzes sank
Zuletzt sein müder Geist.

Unserer Ansicht nach macht sich Arnaldo hier erst durch das Wort „vergeblich", keines tragischen Vergehens, aber einer Todsünde schuldig an dem heiligen Geist von Christi und seiner Nachfolger Sendung, zu deren durch ihren Martertod wirkungs- und erfolgreichsten Jüngern — den Erfüllern von Christi Botschaft eben, — der geschichtliche Arnaldo zählt.

Theilnahmsvoll und mitleidig kündigt der Kerkermeister dem Märtyrer den „Henker" an. Arnaldo erwartet „den Befreier seiner Seele [1]), und hält einen dritten gleichlangen Monolog voll von Prophetenblicken in die Zukunft:

Ich seh, wie der Lombarden Völker sich
In Eintracht Treue schwören, und es hebt
Von zwanzig Städten sich ein einzig Banner
Aus Asch und Blut zum Himmel sich empor...
— — — —
Ich seh die Deutschen über's Alpenland
Sich flüchten, seh geworfen in den Staub
Den gier'gen Aar, und ein erlöstes Volk
Verspotten ihre Krone.[2]) ...

---

1) Io quì l'aspetto,
Liberator dell' alma.

2) veggo concordi
Fede giurarsi i popoli Lombardi
E di venti cittadi al ciel s'innalzar
Tra le ceneri e il sangue un sol vessillo...
— — — — veggo i Tedeschi
Oltre l'Alpi fuggir, tratta nel fango

Trug Arnaldo's Prophetenblick noch weiter, so konnte er sehen, wie den gierigen Doppelaar — die lombardischen Völker etwa? — nein, der norddeutsche Adler in den Staub warf, den zweihälsigen Aar, dem der Leichengeier des 2. December nur einen Flügel gelähmt hatte, und auch das nur unter dem geheimen Vorbehalt eines gelegentlichen Bundes mit dem zweiköpfigen und zweischweifigen Aar, behufs Zerreissung von Italiens blutiger Leiche und freundschaftlicher Theilung der Stücke unter sich.

Nun folgt ein Schmähchor um die Wette zwischen römischen Soldaten auf der einen, und dem deutschen Heer auf der anderen Seite der Brücke über den Tiber vor der Engelsburg. Es entwickeln sich wieder tumultuarische Scenentableau's, Franconische oder Renz'sche Circus-Evolutionen unter Anführung des Patrizio Giordano mit seinen Leuten, Vasallen, Diener, Vorige u. s. w. und von Ostasio mit seinen Soldaten, Vorige u. s. w. Popolo versteht sich von selbst. Dazwischen wirft sich Adelasia, von ihrem Gatten Tod verlangend zur Sühne ihres Verrathes. Giordano eilt mit seiner Schaar nach der Engelsburg, in der Hoffnung Arnaldo noch retten zu können. Von der Leostadt herüber schallt Priestergesang, zwischendurch Hochleberufe für Papst Hadrian von deutschen Soldaten, erwidert von Hoch's, die dem Kaiser Friedrich der Klerus anstimmt, und überschrieen von der alles zu Boden krakelenden Volkskehle, die nach Kampf brüllt. Hoch in Lüften dröhnt die Glocke vom Capitol. Mit dem Angriffsschrei: „Zum Schwert! zum Schwert!" dringt Ostasio, Volk und Vorige auf die Deutschen an. Man denke sich die kolossale Strassenkeilerei auf der Bühne, woran sich sämmtliche Decorationen mit den Coulissen an der Spitze betheiligen, bis Melpomene dazwischentritt und den ganzen Trödel und Plunderkasten auf den Rücken hockt und davon trägt, so dass als nächste Scene nur ein „öder Ort in Rom" zurückbleibt; tabula rasa, wo Ostasio mit einem Fähnlein der Seinigen bei sinkender Sonne verkündet: „Besiegt ist Rom."

Ha, ich kam zu spät den Meinen
Zu Hülfe! In ihr Blut hinsanken sie

L'aquila ingorda, e un popolo redento
Farsi ludibrio della lor corona . . .

Durchbohrt, und die halbtodten Helden zu
Ermorden, stiegen Herrmanns rohe Söhne
Herab vom heissen Ross.[1])

Was Herrmann's „harte Brut" nicht alles für Gräuel auf ihre Kappe nehmen muss! Giordano, der gleichfalls zu spät gekommen, malt Ostasio's Schauderbild von Herrmann's rohen Söhnen weiter aus, und wie sie, vom Bluttrinken satt, sich aufs eigentliche Trinken warfen, und „hingestreckt den Wein, den schäumenden" verschlangen. Ein Trost bleibt dem Patrizio Giordano: „Bezähmen wird sie unser Himmel." [2]) Der weiche, wollüstige italienische Himmel nämlich, der Circe-Himmel, der so vielen Völkern den goldenen Zauberbecher kredenzte, dass sie, wie die Gefährten des Ulysses, in Campanische Schweine, Böcke, Büffel, Hunde und Hasen verwandelt wurden — nur die Deutschen nicht; diese wissen mit den Trinkbechern so gut Bescheid, dass sie auch dem Zauberbecher der Circe standhalten. Sie jagen beiderlei Römer, die wirklichen, und die „Römer" genannten rheinischen Weingläser, mit gleicher Seelenruhe, erstere zum Teufel, letztere durch die Gurgel.

Die letzten drei Scenen sind dem Papste und Kaiser gewidmet. Friedrich erklärt diesen ganzen Kampf für ein Kinderspiel.[3]) Hadrian preist die Weisheit des Stadtpräfecten, der mit dem Holzstoss nicht fackelte und das Andenken Arnaldo's bis aufs letzte Aschenstäubchen in den Tiber versenkte und ertränkte. Als Schlussbild entfaltet sich der Platz vor St. Peter. Hadrian und Friedrich erscheinen auf den Stufen des Tempels. Unten stehen deutsche Soldaten ernst und ehrfurchtsvoll mit zweihundert römischen Gefangenen. Welches unabsehbare Schluss-

---

1) Ah, tardi io giunsi
Al soccorso de' miei! cadean trafitti
Nel loro sangue, e a trucidar quei prodi
Semivivi nel suol scendea la dura
Prole d'Arminio dal corsier fumante.

2) il nostro cielo
Gli domerà.

3) Un pueril trastullo
Fu questa pugna.

tableau! Papst Hadrian spricht die über die vergossenen Blutströme betrübten Soldaten von aller Blutschuld frei:

> Wer nur das Recht der Kirche und des Reichs
> Vertheidigt, Mörder kann er sich nicht nennen,
> Wenn grausame Nothwendigkeit ihn zwang,
> Sein Schwert zu färben mit dem Blut der Menschen.
> In diesem Krieg' ist es Verdienst, nicht Sünde.[1])

Könnte von seinem Standpunkte aus der Hohepriester Kaiphas nicht dasselbe sagen und seine in Christi Blut getauchten Hände als in Unschuld gewaschene zum Himmel emporheben? Und welcher Blutpfaffe nicht? Papst und Kaiser umarmen sich. Die deutschen Soldaten ziehen froh von dannen. [2]) Die letzte Scene bleibt allein zurück mit Friedrich und Hadrian. Der Hadrian fragt den Friedrich: „Bist Du zufrieden, Bruderherz?" und bindet ihm die Einigkeit von Reich und Kirche auf die Seele, die Einigkeit nämlich, vermöge welcher Beide darin einig sind, dass Kaiser und Reich nichts Anderes wollen dürfen, als was die Kirche will und der Papst ihnen vorschreibt. —

Marenco's fünfter Act zeigt die beiden Freunde, Arnaldo und Virginio, zusammen im Einem Gefängniss auf der Engelsburg. Arnaldo schläft, Virginio stellt rührende Betrachtungen an über die Ruhe seines Schlummers. Arnaldo erwacht; erzählt dem Freunde die freudige Traumerscheinung, die er gehabt. Sein Vorgänger im Martyrium, Arialdo [3]), sey ihm erschienen und habe zungenlos seine Leidensgeschichte erzählt, die Wunden aufgedeckt, und sich selig gepriesen, dass er die Martyrerkrone erworben. Die Scene athmet Trostes- und Leidensverklärung. Der Stadtpräfect kommt, Arnaldo im Namen des Papstes zur Bereuung und zum Widerrufe seiner Irrthümer aufzufordern. Arnaldo sieht dem

---

1) Quei che difende
La ragion della chiesa e dell' Impero
Se da crudel necessità costretto
Fu la spada a macchiar nel sangue umano,
Non può dirsi omicida: in questa guerra
E merito, non colpa . . .

2) partano allegramente. — 3) Der ältere Arnaldo von Mailand, s. oben S. 302 Anm. 1.

Scheiterhaufen mit der Sehnsucht des Phönix entgegen. [1]) Mit einer durch ihre Länge an ihrer Rührwirkung verkürzten Scene zwischen Virginio und Adele schliesst die erste Hälfte des letzten Acts. Nun kommt Adele, sich an des Gatten Geschick unabreissbar zu ketten und zu klammern, nur nach seiner Bekehrung jammernd. Ihre Schmerzensangst um sein himmlisches Heil reisst sie bis zum Irrsinn fort, dem beliebten Pathosmotiv der italienischen Frauentragik im 19. Jahrh. Am Schlusse des 18. sahen wir die Frauen Lustspielkrämpfe bekommen. Nach Alfieri verfallen die italienischen Tragödienheldinnen in Delirien und tragische Krämpfe. Der Präfect erscheint wieder, um das Ehepaar zu trennen. Adele fällt in Ohnmacht. Virginio wird von ihr hinweggerissen und fortgeschleppt in ein ewiges Exil.

Im zweiten Theil des letzten Actes setzt uns Arnaldo's stronggläubige Mutter, Cleta, den Thräumenquetscher an's Herz. Wir finden sie — es ist Nacht — schlafend auf den Stufen einer Kirche, aber laut träumend. Sie träumt, man verfolge sie auf der Flucht. Sie erwacht, und erzählt sich den Traum zu Ende. Von ihrer Stärke in Visionen hat die fromme Papstgläubige schon oben eine unverwerfliche Probe abgelegt. Jetzt sah sie im Traum eine Völkerversammlung, ein aus allen Völkern bestehendes ökumenisches Concil in Rom versammelt, um Gericht zu halten. Nun will sie Stadt und Land durchstreifen, um ihren Sohn aufzusuchen, den man von ihrer Brust gerissen. Aufschreit sie: Arnaldo! Arnaldo! und bricht zusammen vor Erschöpfung. Da erscheint Arnaldo, gefesselt, von Soldaten zum Richtplatz geführt. Er hat die Mutter nicht bemerkt, noch sie ihn. Die Situation wirkt ergreifend, ein tragisches Scenenbild, wozu sich kein Niccolini'sches Tableau-Gewühl abklärt. Arnaldo bittet die Soldaten, einen Augenblick still zu halten, bis er ein Gebet verrichtet. Es ist in achtsylbigen Terzinen gesetzt, je deren erster Vers ein Glitschvers und nur der zweite und dritte Vers jeder Strophe mit dem zweiten und dritten der nächsten reimt. Der Leidensheld bittet den Sohn Gottes seinen bangen Zweifel zu lösen, und ihm

---

1) Il rogo! —
Simbol d'antica sapienza arcano.
Rinascente fenice.

die Gewissheit zu geben, dass ihn nicht die Braut des Herrn verstosse; dass er nur als Opfer des Neides falle, wo auch sie leidet, und dem Kränker verzeiht; wo aber die Himmlische triumphirt, dass er da der Erwählte sey. [1]) Jetzt erwacht die Mutter wieder aus einem Traum, aber aus einem holden, worin sie eine gar sanfte Stimme vernommen und ein süsses Weinen. Bald aber unterbrach ein furchtbarer Donner die Klagelaute. Das Alles ist poetisch herzrührend schön. Aus dem Hintergrunde bricht Alfonso hervor mit dem Schrei: „Zu den Waffen!" Arnaldo ist inzwischen fortgeführt worden. Bürger stürzen herein in den Waffenruf einstimmend und fortstürmend nach der Piazza del Popolo, wo der Holzstos schon errichtet ist, um sein Opfer zu empfangen. Bewaffnete Volksmassen überschwemmen die Bühne. Aus der Kirche wälzen sich andere Schaaren herein; Edelleute mit gezogenen Schwertern, Pöbelhaufen mit gezückten Dolchen. Abwechselndes Geschrei: Arnaldo lebe! Arnaldo stirbt! Entsetzt will die Mutter nach dem Richtplatz stürzen. Sie wird von Volksgruppen umringt, von Frauen und Kindern, die ihr Trost zusprechen. Da keucht „Einer" athemlos heran: Arnaldo stehe schon auf dem Scheiterhaufen. „Er stirbt ... im Anathem!" schreit Cleta, und sinkt in Ohnmacht, von den Frauen unterstützt. Ein erschütterndes Golgathabild anderer Art, das Niccolini's lärmende Katastrophen zum Schweigen bringt. Aus der Ferne schrillt die krächzende Rabenstimme des Stadtpräfecten: „Zerstreut die Asche, werft sie in den Tiber!" Rufe von Bürgern und Volk: Er ist ein Märtyrer. Giordano, Alfonso mit Bewaffneten aus dem Hintergrunde: „Er ist ein Held der Freiheit" konnten wir ihn nicht retten, so rächen wir ihn doch . . . Auf Römer! Mit den Waffen und der Faust werfen wir uns auf des Schwaben Lager jenseits des Tibers. Alle. Ins Lager! Ins Lager!" [2])

---

1) D'atroce dubbio, ah! svincola
Signor, quest alma e securità mi dona
Che mai la sposa tua non m' ha reietto:
Ch' io dal livor son vittima
Dov' ella soffre, e agli offensor perdona.
Ma dov' ella trionfa io sono eletto.

2) È un eroe
Di libertà . . . .

Auch das ist für unsere zwei Arnaldo-Dichter kennzeichend: dass bei Marenco das Volk; bei Niccolini, nur der Papst das letzte Wort hat, mit ironisch-sarkastischer Spitze freilich. So viel steht für uns unumstösslich fest: Niccolini mag an dramaturgischer Gelehrsamkeit [1], an Geistesstärke, Bedeutsamkeit der Intentionen, Geschichtsverständniss, satirischem Pathos, Sinn für's Grossartige, theatralisch Massenhafte, den Marenco überragen: was specifisch dramatisches Talent betrifft, steht er diesem bei weitem nach. Schon die eine Tragödie des Marenco, der Arnaldo, seine beste freilich, rechtfertigt das Urtheil. Die Gabe und die Kunst zu rühren und die rege Theilnahme für den Helden und seine Umgebung zu erwecken, besitzt Marenco in bedeutender Stärke; und gerade dieses für den tragischen Beruf entscheidende Talent lässt Niccolini am auffälligsten vermissen. Ja wir wagen die Behauptung, dass dieser von der heimischen wie auswärtigen Kritik als Italiens grösster Tragiker gepriesene Dichter, in Absicht auf tragische Kraft und dramatische Wirkung, hinter die neuesten namhaften italienischen Bühnendichter des Jahrhunderts zurücktreten muss. Die Energie seines patriotischen, rhetorisch-satirischen Zeitpathos giebt ihm für seine Nation, wie seinem Vorgänger Alfieri, eine Bedeutung, die ausser Verhältniss zu seiner Dichterkraft und dramatischen Begabung steht, worin er sich selbst mit Alfieri nicht messen darf, der ihn an tragischer Wirkung, mit so sauerem Schweisse sie Alfieri erringen mag, übertrifft.

. . . finche abbiamo l'armi in pugno
Ad assalir di Federigo il campo
Oltre il Tebro si vada.

Tutti. Al campo! Al campo!

1) Vol. III von G. B. Niccolini's Opere (Fir. 1844) enthält dessen prosaische Schriften, darunter einige schätzenswerthe Abhandlungen über Kunst, Poesie und auch Dramaturgisches von Interesse, worin das Beste aus deutschen Anregungen ableitbar seyn dürfte, wie z. B. der Aufsatz „Della imitazione nell' arte drammatica“ (p. 206—221). Zu den beachtenswerthesten dieser zerstreuten Aufsätze zählen wir den, der Ueber die Aehnlichkeit zwischen der Malerei und Poesie handelt (Sulla somiglianza la quale è fra la Pittura e la Poesia. Eine in der flor. Akademie der schönen Künste 1806 gehaltene Rede). Ferner Ueber das Erhabene und Michelangelo (Del sublime e di Michelangelo). Ueber den geschichtlichen Roman (Sul Romanzo storico) u. m. a.

Die Fülle, die schwellendere Strömung, die Niccolini vor Alfieri voraus hat, ergiesst sich über den, im Vergleich zu Alfieri's classisch-ausgedörrten Fabelmotiven, frischeren Fabelgehalt seiner mittelalterlich historisch-romantischen Tragödienstoffe in so überschwemmender Breite, dass sie den fruchtbaren Boden zu wüsten Bruch- und Moorstrecken sumpft.

Unbeschadet alles dessen dürfen wir gleichwohl dem in Pausch und Bogen abgegebenen Urtheil des schon angezogenen französischen Kritikers Ch. de Mazade [1]), beistimmen. Niccolini's „Arnaldo da Brescia", so lautet dieses im übersichtlichen Revue-Geiste die intentionellen Springpunkte andeutende Urtheil — „ist eine mächtige Invective gegen den Ehebruch von Reich und Kirche im Mittelalter; einen im Zwecke der Unterdrückung begangenen Ehebruch. Es ist eine kräftige, obzwar indirecte Satire gegen die Neuguelfen [2]) und Neughibellinen, welche diese alten Doctrinen

1) s. o. S. 249. — 2) Die Eiferer für Wiederherstellung der katholischen Ideen, die sich als „Neo-Guelfi" (1830) um die Fahne des Abbate Carlo Rosmini (geb. Roveredo 1758, gest. Mailand 1827) schaarten. Rosmini verlangte, dass die öffentliche Erziehung einer katholisch-königl. Rathskörperschaft anvertraut würde. Die Herrschaft der Kirche erschien ihm allein geeignet, um der heutigen Gesellschaft Harmonie und inneren Frieden zu geben. Den Jesuiten schien aber Rosmini noch zu viel Zugeständnisse an die menschliche Vernunft zu machen, und sie setzten ihm den Turiner Gioberti (geb. 1801, gest. 1852) entgegen, einen wegen extremer politischer Ansichten aus Piemont verbannten Flüchtling. Gioberti forderte eine vollständige Lossage von allen fremden Einflüssen in Philosophie und Kunstprincipien, und drang darauf, dass Italien auf seine Ursprünge in Religion, Philosophie und Aesthetik zurückkomme. Die beste Weise freilich in allen diesen Dingen — zurückzukommen. Ein seltsames Gemisch von Metaphysiker, Priester und Tribun, ging er darauf aus, die Ideen des Mittelalters der nationalen Wiedergeburt dienstbar zu machen. War das nicht auch die fixe Idee des Restaurationswahnsinns in Deutschland und Frankreich? Ein verwandter Geistescharakter sprach sich in der schöngeistigen Literatur aus. Massimo d'Azeglio's (geboren zu Turin 1798) und Guerazzi's (geb. zu Livorno 1805) patriotisch-historische Romane trugen ein klerical-demokratisches oder ein radicales Gepräge, bei der Tendenz, das verweichlichte Italien zu martialisiren.*)

*) Massimo d'Azeglio (Minister des Königs Victor Emmanuel), ausgezeichneter Maler nebenbei, schrieb: Roman Ettore Fieramosco (1833), von patriotischer Tendenz, erregte Enthusiasmus. Nicolo de Lapi, historischer Roman (oder I Palleschi e i Plaguoni) Mil. 1841, hatte noch

wieder zu erwecken sich bestrebten . . . Unzweifelhaft lässt sich eine breitere und tiefere Ergründung des menschlichen Herzens,

In der Geschichtschreibung drängte Cantù zur Wiederherstellung der katholischen Ideen. Troya (geb. 1784 Neapel, gest. 1858) behandelte in diesem Sinne die dunkelste und verworrenste Epoche des Mittelalters. Tommaseo geb. 1803 zu Sebenico, Dalm.). Hervorragende Stellung neben Manini 1848. ‚Della Educazione'. 3 Aufl. Lugano 1836. Dizionario estetico. Mil. 1852. etc. 1851 erblindet. Cesare Balbo (geb. Turin 1789, gest. 1853) fasste die Lehren dieser theokratischen Schule in eine dogmatische Form, die ihnen das Ansehen eines Systems gab. Als der geeignetste Hebel zur Wiederaufrichtung Italiens in alter Grösse erschien ihm die Versöhnung Italiens mit der Kirche. Er verlangte die Bildung einer neuguelfischen Partei, in ausgedehnterem Umfange; ein Bündniss der nationalen Partei mit dem Papstthum. Zugleich war Cesare Balbo eifriger Monarchist, und verwarf die Republik. Wenige Monate nach Erscheinung von Gioberti's in Brüssel verfasstem Primato civile e morale degl' Italiani (1843), worin Gioberti das mittelalterliche, vorjesuitische Papstthum von dem jesuitischen unterscheidet; ersteres als die Quelle der christlichen Civilisation, letzteres als deren Verderb kennzeichnend, — liess C. Balbo sein berühmtestes Werk Le Speranze d'Italia (Italiens Hoffnungen) ans Licht treten, das mit unerhörter Kühnheit unumwunden und nachdrücklich Oesterreich als die offene Wunde Italiens bezeichnete. Gleichzeitig greift Balbo aber auch die „geheimen Gesellschaften" an. Das regierende Königshaus von Savoyen galt ihm als die providentielle Dynastie der Befreiung Italiens, als dessen Schwert und nationaler Heldenritter. Balbo's Manifest, Le Speranze, sagt Rey (a. a. O. p. 167), ist der Wegmesser der von der italienischen Frage seit dreissig Jahren (1814—1844) durchlaufenen Bahn. Wie Teukros hinter Ajas' siebenbüffelhäutigem Schilde, schoss hinter jenen grossartigen Pamphleten der Satirendichter Giuseppe Giusti (geb. bei Prato 1809,

grössern Erfolg. (Aus der florentin. Geschichte.) 1848 Oberst, schwer verwundet in der Schlacht von Vicenza. Bekämpft die republicanische Partei in der Schrift ‚Timori e Speranze'. Nach der Schlacht von Novara an Gioberti's Stelle Präsident des Ministerconseils. — Guerazzi (Franc. Domin.) geb. Livorno 1805. Verbannt 1828. Eingesperrt 1831 und 1834. 1848 verhaftet. Abgeordneter. Minister des Innern (unter Grossherzog von Toscana). 1849 Dictator. Besiegt den General Longier (der gegen das Volk kämpfte) für den Grossherzog. Nach der Schlacht von Novara eingesperrt. Nach Bastia verbannt. Seine literarische Schriften: L'Assedio di Firenze. Romanzo storico 1834. Isabella Orsini, Erzählung (racconto). Ferner Veronica Cybo, I nuovi Tartufi. (Novellen, Florenz 1847.) I Bianchi ed i Neri, drame. Beatrice Cenci. Storia del secolo XVI. 2 vol. Pisa 1834. Arbeitet an einem Italienischen Plutarch. Neuestes Werk, der Roman Pasquale Paoli. (2 Bde. Mail. 1865.)

eine ursprünglichere und von weniger häufig durch Schwulst entstellten Eigenheiten des Styls freiere Schöpferkraft denken . . . Was man aber bei Niccolini loben und lieben muss, ist seine sich nie verläugnende Standhaftigkeit und Ausdauer . . . ist die fortschreitende Verjüngung seines Talents".[1]) Den dramatischen Werth der Tragödie lässt der Franzose links liegen.

Wie dem französischen Kritiker der Rev. d. D. M. können

---

gest. 1851) seine leichten, unfehlbaren, tief ins Mark dringenden Pfeile ab: gegen Fremdherrschaft, gegen die Verderbnisse der geistlichen und weltlichen Zustände Italiens, gegen die österreichische Polizei, gegen den florentinischen Polizeimeister Ciantelli, den Fang- und Jagdhund der Sanfedisten, dieser Fanatiker für die Vereinigung des weltlichen und geistlichen Despotismus in der abschreckendsten Gestalt eines europäischen Dalai-Lama. Das meisterhafte Gedicht: Il Congresso dei Birri, eine satirische Zunft- und Ständeordnung der Birri, der Polizeispione und Spitzel, ist die blutig-ergötzlichste Geissel, die jemals über Polizeiwirthschaft, als Handlangerthum der Gewaltregierungen, geschwungen worden. Und jeder von Giusti's Pfeilen trägt eine Inschriftsadresse, wie jener aus der von Philipp von Makedonien belagerten thracischen Stadt Methone abgeschossene Pfeil, der dem Despoten das rechte Auge kostete, mit dessen Namen bezeichnet war. Kaum ist der eine Bolzen, Brindisi di Girella, aus Giusti's Geschoss gegen die politischen Heuchler abgedrückt, fliegt schon der nächste, Gingillono, an seine Adresse: die Bildungsschule der Despotenknechte.*)

Den Gegenpol zu dieser theokratisch-reformatorischen Richtung (auch Giusti's „Papato di prete Pero" stellt einen idealen Papst dem wirklichen, dem Jesuitenpapst, entgegen) bildet Manzoni und seine Partei, worüber in einer Anmerkung (s. o. S. 180 f.) einige Andeutungen gegeben worden. Für unsern Zweck muss das Mitgetheilte genügen. Es sollte nur auf die, jenen theokratischen Restaurationsbestrebungen entgegenwirkende Tendenz von Niccolini's Tragödie ein helleres Licht werfen.

1) Arnaldo da Brescia c'est une puissante invective contre l'adultère de l'empire et de l'église au moyen-age, adultère consommé dans un but d'oppression. C'est une vigoureuse satire, quoique indirecte, des nouveaux Guelfes et des nouveaux Gibelins qui prétendraient ressusciter ces anciennes doctrines... Sans doute on peut concevoir une interprétation plus large et plus profonde du coeur humain, une vigueur de création plus spontanée, et plus libre, des habitudes de style moins souvent déplacées par l'enflure.... Ce qu'il faut louer, ce qu'il faut aimer en Niccolini, c'est cette constance qui ne se dément pas . . . le rajeunissement de son talent. Rev. d. Deux Mondes 1845. p. 1054—1081.

---

*) Vgl. E. Ruth a. a. O. S. 37, und den trefflichen Aufsatz desselben Verfassers: der Satirendichter Giuseppe Giusti. Jahrb. für Rom. und Engl. Lit. herausg. von Ebert. Band IV. S. 241—260.

wir auch dem Urtheil, das unser um die Literatur- und neuere Staatengeschichte Italiens wohlverdiente Landsmann, Emil Ruth, über Niccolini's Arnaldo-Tragödie, mit besonderer Hervorhebung ihrer patriotisch politischen Wichtigkeit und Bedeutung fällt, utroque pollice beipflichten. 1)

---

1) „Niccolini ging in seinem Trauerspiel, Arnaldo da Brescia, das 1843 erschien, viel weiter als alle jene Männer, deren Schriften wir schon angeführt haben. Er kleidet als Dichter die leidenschaftliche Stimmung des ganzen Volkes in ein glühendes Gewand, ohne sich um die Besserungsvorschläge und deren Ausführbarkeit zu kümmern, was bei den Andern wohl manche Ausbrüche abgekühlt hatte. Sein sogenanntes Trauerspiel ist eigentlich ein allegorisches Gedicht, worin er die alle Gemüther durchzuckenden Ideen von fremder und einheitlicher Tyranney und Missbrauch kirchlicher Gewalt in historischen Figuren aus einer älteren Zeit verkörpert.“

„Das Hauptthema ist Befreiung Italiens von der Tyrannei der Päpste und der Herrschaft der Kaiser, Entziehung der weltlichen Herrschaft der Kirche und Säuberung derselben von allen unsittlichen Elementen. Dieses Thema ist statt einer Abhandlung in der Form von Gesprächen, Monologen, Hymnen und Chören mit Begeisterung und höchst poetischem Schwung vorgetragen. Es war der Gegenstand, der das Nachdenken aller gebildeten Nationen lebhaft beschäftigte, dessen Lösung die Erwartungen, Gefühle und Leidenschaften aufs höchste spannte. Um ihn mit voller Freiheit dichterisch behandeln zu können, wählte der Verfasser eine Episode aus dem Kampf der Hohenstaufen mit den Päpsten, den Untergang Arnaldo da Brescia's. Kirche und Kaiserthum begegnen sich in gegenseitiger Eifersucht und Streben nach der Oberherrschaft, sind aber sofort einig, wenn es gilt, das nationale Element und die Rechte und Freiheiten eines Volkes zu unterdrücken. Dieses Ringen des Volks nach politischer und religiöser Freiheit symbolisirt Arnaldo da Brescia, der grosse Agitator, wie Ferrari sagt, der Feind der weltlichen Gewalt der Päpste, der Vertheidiger der italienischen Republiken. Barbarossa ist hier nicht der Held der alten Traditionen, sondern er stellt nur das in Italien verhasste österreichische Element vor. Im ganzen Trauerspiel ist kein Anklang an die alte Zeit, keine Gestalt des Mittelalters. Sein Kaiser und Papst, seine Fürsten, Mönche, alle Personen sprechen wie die jetzigen Italiener.“ *)

---

*) Diese Ansicht können wir nicht theilen. Ihr widerspricht schon die Richtung der historisch-romantischen Schule, zu deren Hauptvertretern im Drama G. B. Niccolini gehört, und deren von ihm wiederholt betontes Streben dahin zielt, die historische Wahrheit mit der novellistischen, eigentlich romanhaften Familienfabel des Stückes aufs innigste zu verbinden. Im Gegensinne zu Ruth's Ansicht muss, unserer Meinung nach, Niccolini's

Ueber Carlo Marenco's Arnaldo-Tragödie ist uns keine Kritik zu Augen gekommen, sowenig uns über die sonstige dramatische

---

„Arnaldo's Strafe bildet das dramatische Symbol der Opferung Italiens. Die Anspielung ist direct. Die Cardinäle und Päpste blieben immer dieselben, der römische Aufstand, die deutschen Armeen haben sich noch nicht geändert. Noch immer waren die Hoffnungen aller Italiener auf Norditalien gerichtet, wie es hier ausgesprochen ist, dass die lombardischen Städte sich verbinden werden, um die Schmach an Barbarossa zu rächen und die fremden Armeen zu verjagen. So ist das ganze Werk in allen seinen Theilen, Gesprächen, Chören eine dringende Aufforderung an die jetzige Zeit, das geistliche und weltliche Joch abzuwerfen; es ist der durch poetischen Schmuck und poetische Kraft unendlich verstärkte und wirkungsvollere Ausdruck der allgemeinen Gesinnungen und Klagen über den Zustand Italiens."

„Kein Dichter hat so tief in die religiöse Frage eingeschnitten, keiner hat das Papstthum so heftig vor dem Gewissen der Italiener angegriffen, als Niccolini. Er hat sich damit in directen Gegensatz gegen Gioberti gesetzt. Beide ergingen sich in Italien. Gioberti nahm den Kirchenstaat als unabänderlich an und träumte von einem idealen Papst, der alle italienischen Staaten zu einem Bündniss einigen und mit dieser dann unwiderstehlichen Macht Italien die Unabhängigkeit erkämpfen würde. Niccolini träumte von einem einzigen Italien ohne den Papst als weltlichen Herrscher, welches sich Unabhängigkeit und zugleich im Innern kirchliche und politische Freiheit erkämpfen würde. Er hatte dabei den Vortheil, den immer der Dichter vor dem Politiker hat, die Gefühle und Leidenschaften statt des Verstandes zu Richtern zu haben und seine Ideale künstlich auszuschmücken, ohne sich um die Wege, die dahin führen sollten, zu kümmern. So regte er nur zur Zerstörung auf, zu einem haltbaren auch nur möglichen Bau gab er keine Materialien, und zeigte in dem Untergang des symbolischen Kämpfers für politische und religiöse Freiheit, wie Italien bei jedem neuen Aufstand gegen Papst und Kaiser einem neuen Märtyrerthum entgegenginge."

Charakteristik des Friedrich Barbarossa als eine der historisch gelungensten in den Barbarossa-Tragödien gerühmt werden, und gerade in der erstrebten Treue des historischen Zeitcolorits und des Tons im Grossen und Ganzen möchte das Hauptverdienst seiner Arnaldo-Tragödie zu suchen seyn. Ruth's Berufung auf Niccolini's „zahlreiche mühsam bearbeitete Noten zu den einzelnen Acten" (S. 35), als Beleg dafür, dass sein Arnaldo nichts als eine „Allegorie", eine gläserne Maske der italienischen Parteikämpfe zu des Dichters Zeit vorstellen sollte, stützt sich auf einen Beleg, der das baare Gegentheil beweist: dass nämlich der Dichter die Geschichte der Zeit Arnaldo's bei seiner Tragödie nicht aus den Augen verlor.

Wirksamkeit dieses hervorragenden piemontesischen Bühnendichters irgend eine literarhistorische Nachricht vorliegt, wenn wir von einer jener Anzeigen in der mehrgedachten Zeitschrift Bibl. Italiana absehen. Wir erachten uns daher um so mehr verpflichtet, noch an ein oder anderes seiner Dramen einige cursorische Bemerkungen zu knüpfen.

Carlo Marenco da Ceva,

so benannt an seinem Geburtsort Ceva, einem kleinen Städtchen in dem piemontesischen Bezirke Mondovi. Ueber sein Geburtsjahr, seine Lebensumstände, sehen wir uns auf die einzige Notiz beschränkt, die wir in dem Epistolario des Silvio Pellico fanden. 1)

„Wenn Niccolini gegen beide Feinde Italiens zu Felde zieht, so ist sein Hauptangriff doch hauptsächlich gegen die Kirche gerichtet, da sie mit allen Uebeln ihrer Organisation doch in Italien zu fest gewurzelt und der Grund aller Unterdrückung, aller Rückschritte, aller Arten von Sklaverei war, da sie selbst die schlimmste weltliche Macht besass und die fremde Gewalt mehr zum Missbrauch ihrer eigenen Herrschaft verwandte. Das Thema, die Kirche sey vom Evangelium abgefallen und durch ihre Ausartung nicht mehr befähigt, die Menschheit zu führen: ihre Gewalt sey eine Usurpation, die sie noch dazu missbrauche, ihr müsse daher Scepter und Schwert und Reichthümer abgenommen werden, wird von allen Seiten und in allen Formen, je nach dem Rang der unterredenden Personen, durchgeführt.“

„Das Buch war in Marseille gedruckt und machte gleich nach seinem Erscheinen ein ausserordentliches Aufsehen. Die Kirche wusste dieser feindlichen Opposition nichts entgegenzusetzen, als dass sie es verdammte. Um so mehr wurde es von der radicalen Partei verschlungen, und in zwei Tagen waren 3000 Exemplare verkauft. Von der Polizei blieb der Dichter, ausser einer Haussuchung, unbehelligt, er bezog auch einen Gehalt als toscanischer Professor der Akademie der schönen Künste ruhig fort. Es war wohl das erste Mal, dass ein Dichter in Italien unter einer strengen doppelten Censur, ohne seinen Namen zu verbergen, eine so heftige Opposition gegen alle bisher geltenden Principien wagen konnte. So gross aber der momentane Lärm war, so verbreitete sich die zerstörende Wirkung nur mehr auf die radicale und republicanische Partei, die auch mit allem Bestehenden in schroffster Weise brechen wollte. Die tüchtigsten Männer der moderirten Partei zogen sich von Niccolini zurück, und er blieb von da an ziemlich vereinsamt mit seiner negativen Theorie.“

Emil Ruth, Gesch. von Italien v. 1815—1850. Heidelb. 1867. Bd. II. S. 32 ff.

1) Epistolario di Silvio Pellico raccolto e pubblicato per cura di Guglielmo Stefani. Firenze 1856. p. 82. N. 3.

Carlo Marenco, geb. zu Cassolo 1800. Ritter des Civilordens von Savoyen. Doch galt ihm Ceva stets als seine Vaterstadt, der er das Bürgerrecht, den Ursprung und die Bildung verdankt. Von 1828—1842 verfasste er 16 Trauerspiele, wovon acht aufgeführt, zwölf gedruckt wurden, und vier noch ungedruckt sind. (Seitdem erschienen.) Er starb zu Savona am 26. Sept. 1847. Ausserdem erfahren wir durch freundliche Mittheilung aus Marenco's Heimath, dass er zu Turin Rechtswissenschaft studirte, und das Amt eines Intendanturrathes bis an sein Lebensende versah, nachdem er einige Jahre als Reformator des piemontesischen Schulwesens gewirkt hatte. Keine einzige der uns zugänglichen biographischen Quellen nennt auch nur seinen Namen. Die gesammelten Tragödien erschienen zu Turin 1839—1844 in vier Bänden.[1]) Nach Marenco's Tode gab G. Prati dessen hinterlassene Trauerspiele heraus als Tragedie inedite.[2]) Der Band enthält, ausser dem Arnaldo, die Tragödien Cecilia de Baone. Corradino di Suevia (Conradin von Hohenstaufen). Il Levita d'Efraim, und wieder abgedruckt La Pia de' Tolomei. Letzteres gilt in Italien für Carlo Marenco's vorzüglichstes Trauerspiel, was keinesweges unsere Ansicht. Als seine weitaus bedeutendste Tragödie müssen wir den oben parallel mit Niccolini's erörterten Arnaldo erklären. Nächst diesem haben für uns das meiste Interesse Marenco's zwei Hohenstaufen-Tragödien Manfredi und Corradino, die gewissermassen die Arnaldo-Tragödie zu einer Trilogie abrunden. Von Marenco's Hohenstaufen-Cyklus schliessen wir seinen Arrigo di Suevia aus, weil diese Tragödie nur eine Familien-Katastrophe behandelt: Die Hinrichtung Heinrich's von Schwaben auf Befehl seines Vaters, Kaiser Friedrich's II., gegen den er sich, als eifriger Anfänger des Papstes, empört haben sollte.[3])

---

1) Sie enthalten: Tomo I. Pia de' Tolomei. Corso Donati. Bondelmonte e gli Amedei. Tomo II. Il Conte Ugolino. La Famiglia Foscari. Giovanna Prima. Tomo III. (1840) Berengario Augusto. Adelisa. Manfredi. Tomo IV. La Guerra dei Baroni. Arrigo di Suevia. Ezzelino III. — 2) Tragedie inedite aggiuntevi alcune liriche e La Pia de' Tolomei, Tragedia. (Wiederabdruck aus T. I. der Tragedie.) Fir. 1856. — 3) Villani libr. VI. c. 22. Sismondi, Hist. des Rep. Ital. Ch. XVI. a. 1234. 1235.

Manfredi.

Die Hauptschwierigkeit, die grössten Heldenspersönlichkeiten der deutschen Kaisergeschichten, die Hohenstaufen, zu tragischen Helden zu gestalten, liegt in der Aufgabe: die Herrlichkeit ihrer geschichtlichen, durch Kriegsthaten vornehmlich, in epischer Weise also, erfüllten Missionsidee, mit einem dramatisch, einem leidenschaftlich-persönlichen That- und Leidensmomente so innig zu verschmelzen, dass ihre geschichtstragische Katastrophe, als innerliche wirke; dass ihr historisches Schicksal: der Untergang ihres Heldenstammes und das Scheitern ihres Missionszweckes in der angegebenen geschichtlichen, durch ihre Zeitepoche bestimmten und bedingten Form, und im Vollglanze einer von Ruhmesthaten und staatenumbildenden Herrscherplänen strahlenden Wirksamkeit — dass dieses erschütternd geschichtliche Untergangsmoment in einer persönlich tragischen Katastrophe zu verschwinden scheine; dass der historische Untergang in dem, durch ein Schuldmotiv bewirkten, durch ein leidenschaftliches Vergehen gegen das innere psychische, auf Willensfreiheit gegründete Naturgesetz, gegen das Sittengesetz, herbeigeführten Untergange sich abspiegele, und dass die aus der Naturnothwendigkeit geschichtlicher Wandlungen und Entwickelungen entspringende Trauer in der Schmerzenstrauer über eine leidenschaftliche, durch Missbrauch der Willenskraft und Freiheit verschuldete Abirrung vom Sittengesetz sich löse; eine Verirrung, die um so furcht- und mitleidswürdiger, je heroisch-herrlicher der Schuldige erscheint, und je voller und mächtiger sich in ihm das Wesen und Schicksal der Menschheit selbst ausspricht. Keinem einzigen Hohenstaufen-Tragiker ist diese Verwirklichung der heroischen Herrlichkeit jener Heldenfürsten, diese Brechung ihrer epischen Glorie zur thränendüsteren Tragik eines selbstverschuldeten Familienschicksals gelungen. Kaum dass eine dieser Hohenstaufen-Tragödien eine Ahnung solcher tragischen Verfinsterung und Erlöschung des Heldenglanzes in schmerzvolle menschliche Selbstverschuldung verriethe. Nicht etwa blosses Verschulden durch Verblendung von ihrem Ruhmesglanze, ihrer Heldenbestimmung, und daraus entspringende Gewaltthaten. Diese Schuld erschöpft nicht den Begriff einer tragischen Schuldhandlung. Oft erscheint eine solche Schuld als die nothwendige Folge einer ruhmwürdigen

und geschichtlich gebotenen That. Keine blosse politische Schuld, eine persönliche Versündigung, ein Familienfrevel, eine Herzensverirrung, ein Verbrechen gegen geheiligte Familien- und gesellschaftliche Ordnungen, begründet das tragische Schuldmotiv. Ein solches ist bei Friedrich Barbarossa gar nicht zu finden; und die Unterschiebung würde den Dichter brandmarken. Auch gestattet Barbarossa's Todesart keine tragische Katastrophe. Kaiser Friedrich's II. beispiellos thatbewegte, leidenschaftlich aufgeregte, von rastlosen Gemüths- und Schicksalskämpfen durchstürmte Ruhmeslaufbahn, mit Bannblitzen, wie mit Fussangeln und Selbstschüssen besät, kennzeichnet ihn zum auserwählten Heldenkaiser einer Hohenstaufentragödie. Schildern ihn seine Tragiker als den Kreuzträger solcher Geschicke? als den von innern Seelenstürmen durchschüttelten Actionshelden — den abgrundtiefen Erschütterungsaufruhr als Widerhall des äussern Thatensturmes, wie bei Erdbeben das unterirdische Toben die atmosphärischen Orkane verkündet? — Bricht über sein glorreiches Haupt eine derartige Katastrophe in einer jener Tragödien zusammen? Bitter enttäuscht werden wir uns gelegentlich vom Gegentheil zu überzeugen haben und die Tragiker auch dieses, wie vorbestimmt, tragisch dramatischen Hohenstaufen-Kaisers nicht genug aufglänzen sehen den Nimbus seiner Ruhmesthaten; nicht eifrig und heldensiegerisch genug sein vom Epos zu verherrlichendes, vom Drama dagegen mit sühnenden Bannblitzen zu überschüttendes Grossthatenwerk mit allen Glocken des dramatischen Dialogs ausläuten hören, und darunter die Grabesglocke am feierlichsten, schallendsten des Heldenkaisers Ruhm verkünden hören, die Lüfte erschütternd, nicht aber unser Gemüth; das Ohr mit Bimbamjamben durchbrausend, aber kein Wehgefühl, keine tragisch schmerzliche Trauer, keine Thräne — diese Taucherglocke voll emporgeholter Herzensperlen — keine Schmerzensthräne locken aus der Tiefe unserer von Furcht und Mitleid bedrängten und erschütterten Seelen. Das Schlimmste dabei ist für den Helden, dass jenes Ruhmgeläute von keiner Schillerglocke erschallt, sondern meist von Hanswurstkappen, deren Schellen Mauleselglocken. —

Ehrend müssen wir es an Marenco's Manfredi preisen, dass sein Kriegsthatenheld an einer persönlichen Schuld zu Grunde geht, die insofern auch als eine Familien- und Stammessünde

erscheinen darf, weil sie aus der Stimmung einer mit dem ruhmreichen Heldenthum gleichsam ererbten Seelentrunkenheit entsprang, in dem ausserehelich und im Ehebruch erzeugten Sohne [1]) des grossen, durch seine heroische Geistesfreiheit schon die sittlichen Ordnungen zu durchbrechen geneigten und erglühten Kaisers — ausreifend zu üppiger Blutsünde. Dürfen wir auch über die von welfischen Chronisten und ihren Nachschreibern Kaiser Friedrich II. und seinem Hause aufgebürdeten Verbrechen und Familienfrevel unbedenklich den Schwamm ziehen: von jener Hybris, jener herrscherischen Ueberhebung über die geheiligten Satzungen des Sittengebotes; von einer bereits im Stammesblute der Hohenstaufen eingetretenen, durch Einsaugung saracenisch-griechischer Elemente bis zu asiatischem Geistestaumel angefachten Verderbniss ist der Wandel des grossen Kaisers nicht frei zu sprechen. Im Sohne, König Manfredi [2]), der die glänzenden Eigenschaften, aber auch das üppig-heisse Blut seines Vaters erbte, bricht jenes Erbübel als Incest aus, von dem feurigen Jüngling mit seiner Schwester, der Gattin des Rainaldo, Grafen von Caserta, begangen [3]), der aus Rache den Engpass und die Brücke bei Cepperano an Karl von Anjou übergab, und dadurch Manfred's Schicksal, dessen Untergang und den seines Hauses entschied. Ein, wenn auch jenseits der Tragödie liegender Incest bleibt immer, für die heutige Bühne, ein bedenkliches Katastrophenmotiv. Doch verstand es der Dichter, dasselbe so düster, so ahnungsschwer und verhängnissvoll als den „spätnachplagenden“, die Gemüthsverfassung des Schuldbewussten wie des Rächers und die ganze Tragödie durchschauernden Sühn- und Rachegeist empfinden zu lassen; verstand es, die Jugendsünde so geisterhaft

---

1) Mit Bianca aus der piemontesischen Marchesi-Familie der Lancia. Bartolomeo di Neocastro (p. 1015) nennt diese Bianca als Kaiser Friedrich's II. fünfte Frau; fügt aber hinzu: „sibi eam post partus habitos copulavit.“ — 2) Zum König von Sicilien und Apulien in Palermo am 11. August 1258 gekrönt. — 3) Umständlich wird von dieser Liebe in der Erzählung des Paolo Emilio Santorio berichtet, welche sich unter den Briefen des Paolo Manuzio gedruckt befindet. Der Verfasser schildert Manfredi mit folgenden Zügen: Adolescens ingentis indolis, corporis egregii, animi versuti, ambigui, ferocis, periculorum contemptoris, famae gloriaeque avidissimi; Veneris immodicae, libidinis nimiae, incredibilium cupitor et audacissimus. (Mar. III. p. 260. Not. 31.)

durch den Flor der Vergangenheit anzudeuten: dass die strengste Kritik, voraus inbetracht der tieferschauten und in tragischer Weise durchgeführten Gegenseitigkeit und Solidarität persönlicher und geschichtlicher Schuldsühne, das Motiv nicht nur nicht preisgeben möchte, sondern in demselben auch noch eine dramaturgische Sühne, wenn man so sagen darf; eine Läuterung der italienischen Incesttragödie überhaupt, erblicken könnte; einen kunstgerechten Versuch, selbst dieses von der Cinquecentisten-Tragödie so lächerlich missbrauchte Schuldmotiv zu tragischen Ehren zu bringen.

Das Stück eröffnet ein Nachtgesang hinter der Scene, angestimmt von dem Sänger- und Troubadourenschwarm im Geleite des Königs Manfredi, und belauscht von Bürgern und Bürgerinnen auf dem Marktplatze der apulischen Seestadt Barletta. Der Gesang feiert die vom König bestandenen, gefahrvollen Kriegsabenteuer, woraus ihn die Treue seiner Saracenen gerettet. Eine Bürgerin ergeht sich in begeistertem Lobpreis der herzgewinnenden Eigenschaften des Königs, der von all den vielen Kindern des Kaisers Friedrich dessen hohe Eigenart am unverkennbarsten zur Schau trage. . . „Wäre er nicht König von Apulien, er würde König der Leutseligen und Tapfern seyn.“ [1]) Doch wirft schon hier der Rachegeist dieser, wie Merlin, vom eigenen Grabeszauber bestrickten Fürstlichkeit, wirft schon hier Rainaldo seinen Schatten über die Ständchen des liederfrohen, provençalisch gestimmten fürstlichen Nachtschwärmers, die Bürger, unkenntlich in den Mantel verhüllt, aufstachelnd gegen den Weichling, der seine Lüste mit dem trügerischen Schimmer der Ruhmbegier beschönige. Dann in einem Selbstgespräch über seine düstere Rache brütend:

O der unseligen Blutsverwandtschaft! O
Der abscheuwürdigen Erinnerung,
O Scheusal unerhörter Wollust! . . .
— — — — — —
Nicht wirst du lange mehr den Thron behaupten.

---

1) Dalla molta prole, onde fu lieto
Di Frederico il talamo, nessuno
Meglio di questi ritraea dall' alta
Indol paterna — — —
— — — Ov' ei non fosse
D'Apulia il re, re de' cortesi ei fora,
E re de' prodi.

Schon naht, um dich herabzustürzen, Karl
Von Anjou; schon steigt von den Alpen er
Hernieder, und schont segnet der Schutzengel
Der sieben Hügel ihm das Schwert. Du schwelge
Inzwischen nur, vergessend deiner Sünden.[1])
O schöne Nächte! Lachend klarer Himmel,
Der Freude nur und Wollust aus du athmest.[2])

— Die ersten Worte, die wir von König Manfred vernehmen, der mit seinem Begleiter, dem Troubadour, Conte Bonelta, von der Nachtmusik kommt, Beide die Laute in der Hand. Die schwärmerische Genusseslaune trübt aber bald im Audienzsaal eine Gesandtschaft aus Neapel, die ihn zur Versöhnung mit dem Papste[3]) mahnt, damit wieder in dem trauervollen Neapel die Kirchen geöffnet und Gottesdienst gehalten werden könne. „Wie die Luft, die wir athmen, so nothwendig ist uns die Religion.“[4]) Erzürnt ob der Zumuthung, sein gekröntes Haupt vor dem Papste in den Staub zu beugen, droht Manfred, von einem Trupp Saracenen die Kirchen in Neapel öffnen zu lassen. Dem Ansinnen des Redners: sich von der unheilvollen Genossenschaft der Saracenen loszusagen, begegnet der König mit der Frage, ob das apulische Volk oder die Saracenen ihm den Thron gerettet, und der Schmach entrissen haben.[5]) Noch mehr als die neapolitanische Gesandtschaft verdüstert Manfred's Seele die von seinem

1) . . . . Oh parentado infausto!
Oh abominevol rimembranza! Oh mostro
D'inaudita libidine! . . . . .
. . . . . Il solio a lungo
Non premerai. Già per balzarte move
Carlo Angionino: già dall' alpi ei scende;
Già l'Angiol tutelar de' sette colli
Gli benedice il brando. Or tu gavazza
Frattanto nell' obblio delle tue colpe.

2) O belle notti! O ciel ridente! O puro
Ciel che letitia e voluttade spiri.

3) Urban IV. 1261.

4) Al par dell' aura,
Che respiriamo, è necessaria a noi
Religion.

5) Er meint die Flucht vor dem Papste nach Luceria, wo ihn die Saracenen, seines Vaters getreue Söldnerschaar, aufnahmen, die ihm dann zur Wiedereroberung seines Reiches verhalfen.

Schwager Rainaldo hingeworfene Erinnerung an seine verstorbene Schwester, Rainaldo's Gattin; die briefliche Meldung von Karl von Anjou's Anrücken an seines Reiches Grenze entreisst dem König den Ausruf:

Tod und Verderben! Zu den Waffen!
Von den Abruzzen bis zum Faro schmettre
Die Kriegsdrommete![1])

Mit der Verblendung eines Schuldverwirrten vertraut er den Befehl über die Vorhut und die Besetzung des verhängnissvollen Engpasses von Cepperano dem Rainaldo. Den Adel seiner grossdenkenden Seele kann der Argwohn nicht beflecken, dass persönliche und von ihm kaum geahnte Erbitterung das Vaterland, an Händen und Füssen gebunden, dem fremden Eindringling überliefern kann. Ein Chorlied, das in Italiens Eintracht eine bessere Schutzwehr gegen Fremdherrschaft als in Alpen und dreifacher Mauerumgürtung preist, beschliesst den Act.

In den beiden Feldlagern, Karl von Anjou's und Manfred's, stellt uns der zweite Act den Gegensatz der feindlichen, um Apuliens Krone sich bekämpfenden Fürsten vor die Augen: den nüchternen, nach einer Krone und nach Beuteraub ausgehenden Abenteurer, der keine anderen Anspruchstitel aufweist, als die Signalpfeife des Papstes, der ihn, in Ermangelung eines anderen Mitbewerbers, wie einen Bravo herbeipfiff, und zum König von Apulien und Sicilien salbte. Diesem Kronen-Banditen gegenüber, im Lager bei dem verhängnissvollen Cepperano, den heldenmüthigen Sprössling des glorreichsten Kaiserstammes, von Grund des Herzens deutschgelaunt, geistesfroh, holdsinnig, die Blüthe der damaligen Bildung in bezaubernder Persönlichkeit entfaltend und, dass ihm nichts zu einem poetischen Liebling der tragischen Muse fehle: in dem von Natur und Hohenstaufenart klaren, heiterlichten fürstlichgestimmten Minnesängerherzen ein dunkler kaum ihm selbst bemerkbarer, nur noch verschleiert sein Inneres trübender Makel, ein finsterer Punkt, ein Sündenfleck, der gleich jenem schwarzen Wolkenpunkt am heitern Himmel, mit überflügelnder Schnelle sich zum Geschickessturm erschliesst und ent-

---

1) Morte e sventura!
All' armi! Suoni dagli Abbruzzi al Faro
Tromba di guerra.

fesselt. Nicht leicht möchte ein anderes Jahrhundert den veränderten Zeitcharakter so jäh und schroff, und in zwei so grellcontrastirenden Charakteren bezeichnet haben. Karl von Anjou, durch seine Frau Beatrix, „angeheiratheter" Graf der Provence, stiefväterlich hartherzig den ihm gleichsam zugebrachten Kindern: dem provençalisch-ritterlichen Geiste der Gai-Saber und der provençalischen Minnepoesie, gesinnt. Ein phantasieloser Krämergeist, Länderschacherer, wucherischer Pfandleiher auf Kronen und Throne; die höhnischste Parodie des Provençalenthums; der erste gekrönte Spiessbürger und Philister; der gallische Hahnenritter, als Herold einer neuen Zeit, eines nüchternen grauen Wintertages, nach einem paradiesischen Sommer. Der erste Aasrabe, über der Leiche des phantasietrunkenen glänzenden Ritterthums krächzend, das mit den Hohenstaufen hinstarb; die Nebelkrähe, die den letzten Sonnenvogel einer poesiereichen Zeit meuchlerisch überfiel, ihm die Augen auspickte, mit Schnabel und Krallen das goldene herrliche Gefieder ausrupfte und ihn dann todtbiss. Liegt nicht auch in diesem Gegensatze ein bitterer, ein tragischer Schmerz? Dass der poesiefeindlichste französische Spadassin und Matamoro als Kronenabsäbler das Heldengeschlecht der Hohenstaufen ausstechen; dass die verfaulte Auswurfslilie das vom Minneduft der provençalischen Poesie durchwürzte Hesperien verpesten; dass die Miethlingscreatur des Papstes, dass dieser von heiligen Stuhles Gnaden zum Torche-cul zusammengeflickte Lumpenkönig den Purpur der Hohenstaufen zu Schanden reissen und einen Fetzen davon zu seinem Krönungsmäntelchen zurechtstutzen; dass des heiligen Stuhles Ducatenmann-König die beiden letzten Glorien des mittelalterlichen Kaiserritterthums todtk— durfte?! Man braucht nur den 4. Auftritt des 2. Aufzugs von E. Raupach's Trauerspiel „König Manfred" zu lesen, in welchem Auftritt Karl von Anjou mit Cardinal Simon über die vom heiligen Stuhl gestellten Bedingungen feilscht und schachert, und Karl am Lehnzins von 40,000 Ducaten kippt und wippt, und presst und druckst, und zwängt und zwackt — man braucht nur diesen Auftritt zu lesen, um obiges Bild nicht nur nicht übertrieben, um es treffend, historisch richtig und schlagend zu finden. Den Auftritt — unstreitig der beste des Stückes, dessen Meister-Auftritt — hat sich der Dichter aus der Seele geschrieben. Doch greifen wir nicht

vor. Missgönnen wir uns den Genuss dieser Hohenstaufen-Tragödien nicht selbst und nicht so leckerhaft, dass wir ihn uns, aus lüsterner Begier danach, vor der Zeit vorwegnaschen. Begnügen wir uns für jetzt mit einem im Stillen geschlagenen Kreuze ob der blutigen, leider um sieben Jahrhunderte verspäteten Ironie der tragischen Muse, die zum Spasse den Erzphilister unter den Tragikern, den Pantoffel- und Schlafrock-Tragiker, den Karl Anjou unter den tragischen Dichtern, den einzigen jedenfalls, den jener vom Papst eingeschmuggelte Afterkönig zu seinem Leibtragiker zu machen gewürdigt hätte, — die spasseshalber gerade diesen zum tragischen Dichter und Verherrlicher der Hohenstaufen vor allen Andern auserwählte. Ein Mordspass von der tragischen Muse! Doch zurück zu unserem ital. Hohenstaufendichter, der dem deutschen nicht das Wasser reicht; schon darum nicht, weil dieser der Wassermann selber ist; wir meinen das Sternbild im dramatischen Thierkreis.

Carlo, der Glückspilz, pocht auf sein Verdienst, seine göttliche Berufung, der Beatrice [1]), seiner Gemahlin gegenüber, die ihre Aussteuer, die Grafschaft Provence, verpfändete, um ihrem Gemahl das Gold zu seinem Raubzuge nach Apulien zu verschaffen. Der gelbe Neid, dass ihre drei Schwestern Kronen trugen, und sie nicht [2]), liess sie nicht schlafen, bis sie auch ihr Krönchen ergiert und erbettelt hatte, um sich als Puppenkönigin vom Papste herausputzen zu lassen für ihre Weihnachtskrönung in Rom. Dieses würdige Königspaar überbietet sich im Lagerzelte in Beglückwünschungen zu der bevorstehenden Krönung, zu welcher ihm der Verrath des Herzogs Buoso von Reggio, der dem Anjou den Engpass am Oglio preisgab, den Pfad gebrochen hatte. Auf die an den Glücksritter von Manfredi's Gesandten, Conte Giordano, gerichtete Frage nach seinem Anspruchsrechte auf Apulien, das Erbe der Hohenstaufen, giebt der gallische Schnapphahn das römische „Crisma" als seinen Rechtstitel an, das Salböl, womit ihn der Papst zum Freibeuter und Kronendieb gesalbt. [3]) Von Papstes Hand auf die Stirne

---

1) Vierte Tochter des Raimondo Berengario, Grafen von Provence. — 2) Vill. l. VI. c. 89.

3) Nel roman crisma, — —
Sta di Carlo il diritto.

gedrückt, wird der Brandmark des Kainzeichens zum heiligen Weihemal, das der Engel im Tempel mit der feurigen Altarkohle dem Propheten anglühte, ihn zum Boten Gottes berufend. Ausser dem mit Provencer-Oel gesalbten Dieterich, der am Schlüsselbunde des Papstes hängt, baut Carlo auch auf sein Schwert; zumeist aber auf den Verrath, der, Gott sey gepriesen! heimlich in der Brust jedes der um Manfred geschaarten Mannen glimmt.[1] „Wirf" — droht Giordano zurück —

Wirf einen Blick auf diesen Boden: und
Soweit er zwischen beiden Meeren sich
Und dem Gebirge hinstreckt, wirst du ihn
Besät mit Gräbern von Franzosen schau'n.[2])

Und noch hat die Stunde der Sicilischen Vesper nicht geschlagen!

Die höhnische Frage des gallischen Strauchshahns und Strauchritters: ob denn der zärtliche Lautenschläger (Manfredi) das Singinstrument gegen das Kriegsschwert vertauschen wolle? erwidert Giordano mit der Herausforderung: zum Austrag durch das Schwert wünsche König Manfred nichts sehnlicher, als sich ihm allein gegenüber zu stellen, Stirne gegen Stirne. Klirrend schlägt der in Krönungssalböl neugebackene — das nicht einmal — erst noch zu backende König Carlo, auf sein Schwert und ruft:

Zum Königszweikampf fordre Manfred ich
Heraus: Ein solcher Zweikampf ist der Krieg.[3])

Das düstere Gegenbild, das Lager-Nachtstück zu Karl von Anjou's, von anticipirten Sieges- und Krönungsfreudenfeuern umloderten Kriegszelte liefert des zweiten Actes andere Hälfte in König Manfred's Feldlager, nachtumhüllt, verfinstert auch durch Rainaldo's unheilbrütenden Racheplan, der durch die Zelte wie ein grausigstiller Nachtgeist schreitet:

Ha, gleich wie du mit auserlesenen
Genüssen deine unnatürlichen

---

1) non è petto
Che non covi segreto il tradimento.

2) Volgi uno sguardo a questo suolo, e tutto
Quanto s'estende in fra i due mari e 'l monte,
Lo vedrai sparso di francesi tombe.

3) Al duello dei re Manfredi io sfido.
Tal duello è la guerra.

Wollüste würztest — o dass so ich doch
Ersinnen eine neue Rache könnte,
Von unerhörter Art und gleich der Kränkung.
Und ein noch nie empfundenes Entsetzen
Ausginge von anschauderndem, — unsagbar
Anschauderndem Verrath. — — —
— — — — — —
Zu Grunde stürze,
Von meinem Stoss erschüttert, Friedrich's
Glorreiches Haus, und setzen will ich mich
Auf die verschwägerten Ruinen. Will's
Das Schicksal, soll sich Manfred's Fluch erfüllen:
Mag Ein Zusammenbruch zerschmettern mich
Und mein Geschlecht, und mit der schwäbschen Brut
Zermalmen auch die meinige, die schmach-
Befleckte.[1]) . . .

Ruggiero di San Severino, das Haupt der Verschwörer und Rebellen gegen Manfred, steht vor Rainaldo, als Bote Karl's von Anjou, und fordert die versprochenen „Schlüssel", zum Einmarsch in Apulien: den Pass und die Brücke von Cepperano nämlich, die ebenfalls am Schlüsselbunde des Papstes neben dem mit Chrisam bestrichenen Dietrich und Judas Ischariot's Geldbeutel hängen. Rachegrinsend knirrscht Rainaldo: „Er soll sie haben!" Die Felsenschlüssel, nicht die vom Petrifelsen; den Pass von Cepperano meint er. Carlo's Bote fragt, welchen Lohn Rainaldo für den Verrath verlange:

Oh, come tu pascesti
Di snaturata voluttà le tue
Esquisite libidini, potessi
Nova, incredibil dell' offesa al paro
Far io vendetta, e non provato orrore,
Dar, e insoliti nomi al tradimento.
— — — — — —
In fondo vada
Spinta dall' urto mio la gloriosa
Magion di Frederico, e ch' io m' assida
Su cognate rovine. E di Manfredi
S'anco è destin che l' imprecar s'avveri,
Me con mia prole tutta una medesma
Rovina schiacci, e colla sueva pera
La casa mia contaminata.

Der Untergang des Schwaben
Ist meines Treubruchs Lohn —

erwidert Rainaldo.

Wenn Karl vielleicht mit Gold,
Mit Ehrenzeichen meinen Hochverrath
Zu kaufen dachte, sag' ihm, dass er sich
Getäuscht; dass die meineid'ge Seele ich
Der Hölle wohl, dem Fremdling nie verkaufe.[1])

Der Bescheid, womit Rainaldo den zweiten Act abbricht, schlägt zwar Carlo's Sack, meint aber — Raupach's Rainaldo, der beim deutschen Hohenstaufendichter „Richard“ heisst, und den gemeinen Schurkenstreich in aller Gemüthlichkeit begeht, den des Italieners von ächt antiker Atridenrache glühender Vergelter, Rainaldo, mit Schauderekel abschüttelt, wie eine Spinne oder eine grauhaarige Raupe. Raupach's Richard verräth seinen königlichen Schwager, Manfredi, sein Vaterland, in ewiger Schande sein eigenes Haus, seine Familie, begrabend, für einen Beutel mit Geld, als Abschlagszahlung auf Beförderungspläne, die sich der Schuft in petto vorbehält. Dieses Raupach'schen Richard Herzensergüsse gegen den „Bettelmönch“, seinen Bestellboten an Karl von Anjou, ja blosse Bruchstücke davon, berechtigen vollkommen dazu, nicht nur ihn, sondern auch die Hand, die ihn schuf, wenigstens in effigie, an den Pranger zu nageln:

Mönch. . . . „Ich zweifle nicht, dass Frömmigkeit
Und edler Stolz vor allem Euch bewegen;
Doch etwas auch die reichen Länderei'n,
Die hohen Würden, die man Euch versprochen.
Richard. Ein kleiner Lohn, ein ungewisser Lohn — —
Doch freilich, nicht nur Frömmigkeit und Ehre,
Auch die Verwandtschaft mit dem König ist
Ein Grund.
Mönch. Ihr flieht, was Andre suchen?
Richard. O glaube mir, es ist ein misslich Ding,
Mit einem Könige verwandt zu seyn,

1) Nelle sueve rovine è il guiderdone
Della perfidia mia. Che se coll' oro
Sperò fors' egli, o cogli onor comprarla,
Digli, che forte ei s'ingannava, e ch' io
All' averno bensi la mia spergiura
Alma ho venduta, allo stranier non mai.

Wenn man nicht selbst ein König ist. Es werden
Geschenk und Gaben bei dem Fest gespendet;
Leer geht des Königs Schwager dabei aus,
Er steht zu hoch, man kann ihn nicht beschenken,
Es wäre ja Erniedrigung für ihn.
Ein hohes Amt ist ledig; doch den Schwager
Des Königs kann man nicht damit belehnen;
Zu augenfällig wäre die Begünstigung,
Zu offenbar ja die Parteilichkeit.
Ein Opfer ist zu bringen; ei, da muss
Des Königs Schwager es vor Allen bringen,
Es doppelt bringen, denn er ist ja doppelt
Als Anverwandter und Vasall verpflichtet.
Nun droht Gefahr; da muss des Königs Schwager
Ihr selbstvergessen sich entgegen werfen,
Nicht Hab und Gut, nicht Leib und Leben achten,
Er muss als Anverwandter ja den Andern
Ein glänzend Beispiel ächter Treue seyn.
Und dann die Frau, des Königs Schwester, oder
Gar eine Kaisertochter, wenn auch nur
Von halbem Blute, die sich täglich zehnmal
All ihrer Ahnen bis ins zehnte Glied
Mit Kindlichkeit erinnert, und mit ihnen
Zehnmal des Tages ihren Mann vergleicht,
Sich nur des Hochgepries'nen Tochter, oder
Des Grossen Tochter nennt, das Haus beherrscht,
Weil, was man früh erlernt, sich nie vergisst,
Für ein gehorsam Weib sich hält, weil sie
Dem Mann verstattet, neben ihr zu athmen,
Und bei dem kleinsten Wort des Widerspruches
Mit Blicken sagt: o es geschieht mir Recht,
Warum bin ich so tief herabgestiegen?
Verwünscht sey die Verwandtschaft mit dem König!
Um eine Unze Gold ist sie mir feil.
Doch das gehöret nicht zu Deiner Botschaft.
Was Du dem König hinterbringen sollst,
Hab' ich gesagt. Bericht' es ihm ausführlich;
Vergiss das Kleinste nicht, und schildr' ihm treu,
Wie hier die Sachen stehen. Lebe wohl
Und Gott beschütze Dich auf Deiner Reise." 1)

Gesinnung und Verse aus Einem Guss: Wie man — um mit Goethe zu sprechen — einen Eimer Wasser ausgiesst. Es fragt

1) König Manfred. Aufz. II. Auftr. 5.

sich nur, was für Eimer? Darüber kann aber nur der Muphti Auskunft geben oder die Scheuermagd.

Einen solchen Wicht noch seine Lumpengesinnung wie einen Sack Lumpen auskramen lassen, und diesen als Werkzeug der tragischen Nemesis eines Kaisergeschlechtes, wie die Hohenstaufen, sich auserlesen — ist es nicht als hätte dieser zum Lumpensammler, nicht zum Grafen von Caserta und zu einer Verschwägerung mit dem erlauchtesten der fürstlichen Heldengeschlechter geborene „Richard", — als hätte dieser die Kehrichtschippe mit der Feder des tragischen Dichters vertauscht, um einen Cyklus von Hohenstaufen-Tragödien zu schreiben? Selbst das Stäubchen von Selbstverschuldung im Verrath, das bei Marenco's Manfredi schwer ins Gewicht fällt: das Vertrauen nämlich, das Manfredi in seinen von ihm unsühnbar-tödtlich beschimpften Schwager setzt, und das nur aus des jugendlichen Königs leichtblütiger Ahnungslosigkeit sich erklärt, der seine Blutsünde in der Tiefe seines Innern begraben glaubt — selbst dieses Stäubchen von Selbstverschuldung durch unbesonnenes Vertrauen schmunzelt Raupach's Schubjack von Manfred's Seele. Wie konnte König Manfred hinter seinem, durch keinerlei errathbaren Beweggrund ihm als verfeindet zu erachtenden Schwager den Lumpenkerl wittern, der lediglich aus Galgengesinnung, aus brandmarks- und stäupungswürdiger Schlechtigkeit der tragischen Nemesis ins Handwerk pfuscht, und mit einer, gemeinen Seelen eigenen Gemüthlichkeit sich zum Rächer und Vollstrecker der an dem Heldengeschlecht der Hohenstaufen zu vollziehenden Sühne und Vergeltung kitzelt — für eine Handvoll Sündengeld, und mehr noch aus gemüthlicher Niedertracht! Die Gemüthlichkeit — der Compositionston der Raupachschen Tragik — ist mit dieser Geistesstimmung ausgesprochen. Die philisterhafte Pantoffelgemüthlichkeit, die in jambischem Filzschuhsoccus durch die Raupach'schen Tragödien, insbesondere seine Hohenstaufen-Tragödien, schlurrt und schleicht. Diese Pantoffelgemüthlichkeit schreitet — wie Grossväterchen die Kinderchen aus Schabernack fürchten macht, in Schlafrock und Schlafmütze bis über die Ohren vermummt — schreitet als tragische Mumelak-Nemesis, als Ate-Popanz, als Familienrachegeist in Gestalt eines Schornsteinfegers mit dem strafenden Ruthenbesen, durch die Raupach'schen Tragödien. Als solcher sich vor sich selber graulende

Mumelak nachträglicher Gewissensbisse, wird auch besagter Richard in Raupach's „König Conradin“ spuken. Warum, hanswurstiger Tragiker mit dem Schelm als Schalk im Busen, und als Narrenschelle auch im tragischen, Katastrophen niederschüttelnden Schlafmützenbüschel — warum, wenn du einem deutschen Publicum kein Incestmotiv bieten durftest, warum noch Abscheulicheres für die Tragödie: ein gemeinschurkisches Verräthermotiv bieten? Zuweilen versteht es jedoch der mit allen Wässern gewaschene Philister der deutschen Tragik die schlausten dramatischen Vortheile aus dieser spiessbürgerlichen Gemüthlichkeit zu ziehen, die ihm eine neckische mit Gänsebeinen watschelnde Drud, als Surrogat für den tragischen Humor, in die Seele gepustet, oder in den tragischen Schuh gegossen. Die Vortheile, die ihm diese, in Kotzebue'scher Lustspielstimmung Hohenstaufen-Tragödien aus dem Schafrockärmel schüttelnde Gemüthlichkeit an die Hand gab, und die wesentlich zu der nachhaltigen Wirkung beitrugen, welcher sich seine Tragödien, der Hohenstaufen-Cyklus namentlich, bei dem für solche Gemüthlichkeit ungemein empfänglichen, ja dafür schwärmenden Berliner Publicum zu erfreuen hatten, diese nicht unerheblichen Vortheile werden wir, auch die Vorzüge der Raupach'schen Dramen anerkennend, seines Ortes und seiner Zeit zu würdigen wissen. Bis auf Weiteres mag die Vergleichsprobe zu dem Verraths- und Rachemotiv in der Manfred-Tragödie des italienischen Hohenstaufen-Dichters hinreichen, um die Grundverschiedenheit zwischen der tiefernsten Dichterstimmung des italienischen, und der Ernst-Raupachsch-gemüthlichen Schlafrocklaune des deutschen Tragikers, im Motiviren der Katastrophen, zu kennzeichnen. Wir unserestheils müssen jetzt schon, auf die Gefahr unser vaterländisches Gefühl zu kränken, alles Ernstes wünschen: der piemontesische Tragiker, Carlo Marenco, wäre in Straupitz, und unser Ernst Benjamin Salomon Raupach in Ceva als Savoyarde geboren, und hätte Murmelthiere und weisse Mäuse, statt Hohenstaufenkaiser im Cykluswirbeltact der Kräuselringe seiner Pfeife — seiner gemüthlichen Morgenpfeife, tanzen lassen.

Bange Vorgefühle bewegen in der Eingangsscene des dritten Acts Elena's, der Gemahlin König Manfredi's, zärtlich treues Herz. Elena, Tochter des Griechischen Herschers von Thessalien, und Schwester des Gebieters (δεσπότης) von Morea, Man-

fred's zweite Gemahlin [1]), glich an Schönheit jener spartanischen Helena, an ehelicher Treue und Tugend einer Evadne oder Panthea. Sie vernimmt vom Troubadour, Grafen Bonetta, dass der Ort, wo Manfred's Feldlager steht, „der Stein von Roseto" genannt wird, und erbebt ob der ihrem Gatten geschehenen Weissagung: „Unter dem Steine des verhängnissvollen Roseto würde das letzte Junge des Adlers fallen". [2]) Diese Bangniss vor Zeichen und Wunder liegt im Charakter der Zeit, durfte daher als Verstärkungsmotiv der Furchterregung in einer solchen Tragödie benutzt werden. Manfredi steigert die Schauergefühle der Königin durch Hindeutung auf den furchtbaren Kometen, der erschienen; durch Erzählung eines Traumgesichtes, worin er die Reihefolge seiner Ahnen an sich vorüberziehen sah. Alle hatten sie die fürstliche Stirne durchfurcht von Blitzesstrahlen. Ihre Diademe glühten um die Schläfen. Eine Weile betrachteten sie ihn lautlos, und Erbarmen mit seinem Blute drang aus ihren trauervollen Blicken. Zuletzt schreien ihm Alle mit schaudererregender Stimme zu: „kämpfe!" Auf seine Frage; ob er siegen würde, riefen ihm wiederholt die Ahnengeister zu: „kämpfe!" und verschwanden. Und kämpfen werde er, würdig eines Hohenstaufen. [3]) Königin Elena ermahnt ihn liebevoll, sich mit der Kirche zu versöhnen und den Bannflecken an seiner Stirne zu löschen. Hier deutet er zum erstenmal auf den inneren

---

1) Die erste war Beatrice von Savoyen, die ihm die Costanza gebar, vermählt mit Peter, König von Aragonien, und von König Conradin auf dem Blutgerüste zur einzig rechtmässigen Erbin der Krone Siciliens erklärt.

2) „Sotto la Pietra del fatal Roseto
Dell' aquila cadrà l'ultima prole."

3) — — — — —
E a tutti dalla folgore solcate
Eran le auguste fronti, e arroventati
Sulle tempa i diademi. A lungo in pria
Mi guatar muti, e carità di sangue
Splendea ne' mesti aspetti. Alfin combatti!
Con voce orrenda mi gridar. Ma quando
Gl' interrogai, se vincerò, sol questo
Tutti, fuggendo, rispondean combatti!
Si, pugnerò.

Fluch, der seinem Gewissen einen untilgbaren Schmachfleck aufgedrückt.

> Graunvoll sind meine Sünden; doch nicht Blutschuld,
> Glaub' mir's, drückt meine Seele.[1])

Die geängstigte Gattin forscht nach dem fürchterlichen Geheimniss — ihr darf es der Unselige am wenigsten entdecken. Aber schon wirft die anbrechende Katastrophe die ersten fahlen Blitze darüber. Giordano meldet Rainaldo's Verrath und die verhängnissvollen Folgen. Nach verzweifeltem Kampfe sey der Ueberlieferer des Engpasses an den Landesfeind von ihm, Giordano, bewältigt worden, und gefesselt bringe man ihn herbei. Der König befiehlt, ihn vorzuführen. Eine erschütternde Scene, die es ungewiss lässt, Wer von Beiden, der König oder der Hochverräther, als der Schuldigere, der Schuldbewusstere, erscheint. „Und wagst du noch" — ruft der mit Ketten belastete Landesverräther, Rainaldo

> — — — zu nennen meinen Namen?
> Das stolze Aug' auf mich zu heften, und
> Erröthest nicht einmal vor meinen Blicken?
> Und seh' erbleichen nicht die freche Stirne?
> Und merkst du nicht
> Dass ich, gefesselt auch von deinen Ketten,
> Dass ich hier immer doch der Richter bin?
> — — — — Hinabgestiegen war
> Ich in die tiefste Höll', um deines finstern
> Verbrechens Spuren zu verfolgen.
> (einen Dolch hervorziehend) Siehst
> Du diesen Dolch, noch ganz mit Blut gefärbt?
> Tief drang das Eisen in die Lilienbrust,
> Der weissesten, die je des Lebens Hauch
> Geschwellt. Und war der keuscheste,
> Der reinste Busen doch, der unentweiht
> Geheiligtste, bis ein Verruchter . . . ha! . . . —
> Dies Blut, schau her, befleckt hast du's, und ich
> Vergoss es. —

---

1) Orrende son le colpe mie; ma credi,
Non son di sangue.

Guelfische Chronisten beschuldigten Manfred, dass er seinen Vater, Kaiser Friedrich II., unter Bettpolstern erstickt habe.

Manfr. Ich schaudre! — wusstest du um ein unnennbar,
Ein jugendlich Vergehn, warum nicht tauchtest
In meinen schuldbeladnen Busen du,
Unmenschlicher, den Rächerdolch, mich so
Befrei'nd von meinem mir verhassten Leben?
Du hättest nicht so abscheuwürdig dann
Besudelt deine späte Rache. Ja
An mir, an mir nur musstest deinen Grimm
Du, den gerechten, kühlen; nicht das Reich,
Nicht dein unschuldig Vaterland der Wuth
Persönlicher Erbittrung opfern.

Rain. Du,
Du lehrtest Frevel mich ersinnen,
Die schaudern machen die Natur . . .[1])

---

1) Rainaldo. Ed ardisci
Anco il mio nome profferir, fissarmi
Superbo in volto, ed arrossir nemmeno
Sotto i miei sguardi, o impallidir vegg' io
Tua svergognata fronte? . . .
E non t'avvedi,
Che ben che cinto delle tue catene,
Qui, qui pur sempre il giudice sono?
— — — — — — —
(cavando un pugnale.)
Questo ferro
Tutto di sangue ancor vermiglio il vedi?
Nel più candido sen, ch' unqua s'apprisse
All' aure della vita, ahi! questo ferro
Profundamento è sceso. E il più pudico
Era pure, il più santo, intemerato
Seno pria che un infame . . . Ah! . . . questo sangue,
Mira, tu 'l profanasti, ed io 'l versai.

Manfredi. Inorridisco! — Ah! se l'infanda storia
D'un giovenile error non t'era ignota,
Quel tuo vindice acciar, d'un tanto sangue
Grondante ancor, nel mio colpevol petto
Che nol figgesti, disumano, e sciolto
Non m' hai così d'un' odiosa vita?
Sì altamente macchiata or non avresti
La tua tarda vendetta. In me dovevi,
In me sfogar l'ira tua giusta. Il regno,
L'innocente tua patria al cieco sfogo
Di privato rancor, perfido immoli?

Unheilsbotschaft über Unheilsbotschaft. Giordano bringt die Post: Die Festungen Rocca d'Arce und Aquino sind gefallen, die eine durch Ueberrumpelung, die andere (mit einem Blick auf Rainaldo) durch Verrath. „Schafft diesen (den Rainaldo) aus den Augen mir" ruft Manfredi, und mit den Schlussversen:

O Treubruch! o Verworfenheit! Ich seh'
Ich fühl' es, mit der Macht des unentfliehbarn
Geschickes muss ich kämpfen . . Wie? Lebt denn
Nicht Manfred mehr? Noch bin ich nicht besiegt —

stürmt er in den Kampf verzweiflungsmuthig die eherne Pforte seines Schuld-durchschauerten Gewissens hinter sich und dem dritten Act zuschlagend.

Man suche nach einem ähnlichen Tragödienpathos und Feuer in Raupach's drittem Manfredact, was findet man statt dessen? den breitgetretenen ekelhaften Verrath des sauberen Richard, und als Magenstärkung darauf gesetzt, wie ein Gläschen Aargauer Kümmel, den Rudolph von Habsburg, der als Freiwilliger die Schlacht von Tagliacozzo mitmachen kommt, und als blinder Tragödiengast sich unvermerkt wieder drückt und abfährt. Dergleichen spannen sollende Einschiebselfiguren sind Anhangsgewichte, die das schadhafte Triebwerk in Gang erhalten sollen. Hierauf folgt die entsprechende Scene zwischen Manfred und Helena, aber als Turteltaubenscene einer liebeseligen Ehe, die jedem bürgerlichen Familienstücke zur Zierde gereichen würde. Plötzlich überkommt denn auch den König Manfred die Schau einer solchen erträumten Iffländisch bürgerlichen Familienscene, für ein Berliner Publicum ein weit anderer Tragödiegenuss, als die Ahnengeisterschau, von welcher Marenco's Manfredi seiner Gemahlin berichtet. Raupach's König Manfred geräth, ob solchen kleinbürgerlichen Familienglückes Wonnetraum in die hausväterlichste Verzückung, und malt sich Gemmingen's Hausvaterglück mit schwärmerischen Farben aus:

„Da sitzen Mann und Frau am stillen Abend
— Die Kinder sind zu Bett' — und überlegen
In welchem Stande wohl dem Aeltesten
Das Glück am schönsten blüht. Die Mutter rühmt
Den Priesterstand, als ein gefahrlos Leben,

Rainaldo. Tu m' insegnasti a meditar delitti
Di che natura frema . . . .

Wo man auf sichern und bequemen Wegen
Zu Ehr' und Würden kommt. Der Vater zeigt
Sich mehr dem Handelsstand geneigt: der Knabe
Lernt in Venedig oder Genua
Die Kaufmannschaft; dann gehet er nach Deutschland
Und nach dem Norden, oder gar zu Schiff,
In Spanien, Afrika, im Oriente
Den Lohn des Fleisses, Schätze zu erwerben.
Sie streiten lange, häufen Gründ' auf Gründe,
Denn unerschöpflich ist der Mutter Herz,
Erfinderisch der kluge Sinn des Vaters.
Doch wenn des Schlafes Stunde sich genaht,
So reichen sie friedliebend sich die Hände,
Und kommen darin überein, der Knabe
Sey voller Fähigkeit und werd' es sicher
In jedem Stand zu etwas Grossem bringen.
Sie könnens noch erleben, woll' es Gott."

König Manfred hat sich in sein Hausvater-Ideal so vertieft und sich mit demselben so identificirt, dass er eine Schlafmütze aus der Tasche zieht, und dieselbe über die Krone stülpt, während Königin Helena sich mit der Schürze die Thränen ihrer hausmütterlicher Rührung trocknet. Da plötzlich fährt die Hiobspost von Richard's Verrath wie eine platzende Bombe mitten in die rührselige Familienidylle. Welche Tragik in diesem plötzlichen Umschlag! Welches erschütternde Pathos in dieser platzenden Bombe! Wer fragt hier noch bei solcher Schicksalswendung nach einem Schuldmotiv? nach einer dämonisch-heroischen Rachethat, die als Vollstreckerin einer am glorreichsten Kaisergeschlechte geübten Schicksalsvergeltung in die Katastrophe eintritt? Wer fragt danach? Zumal wenn Helena „mit nur halbem Bewusstseyn" in Klammern den Act schliesst und in halben, Verse statt Herzen zerreissenden Pausen halb delirirt und halb phantasirt:

Helena „(mit halbem Bewusstseyn).
Ich will es nicht — bei Gott! — ich will es nicht, —
Erst komm' und küsse mir die Kinder, küsse
Den Vatersegen auf ihr schlummernd Aeuglein,
Auf den geschlossnen Rosenknospen-Mund.
Des Vaters Segen baut den Kindern Häuser,
Und soll er das, so muss dich Gott erhalten.
Komm, komm, und küsse mir die kleinen Schläfer!
Dann — nimmst du liebend mich in deinen Arm; —

Dann — küss' ich dich — so herzlich und so warm —
Dann — wirst du mir noch zwo Minuten schenken —
Und dann — und dann — Herr Gott! — ich kann's nicht denken.
(Sie stürzt an seine Brust; der Vorhang fällt.")

Und mit dem Vorhang fallen scheffelweis die Thränen in die Schnupftücher des weiland Berliner Raupach'schen Publicums. Wir möchten das Schnupftuch kennen, das bei dessen in halbem Bewusstseyn von einer faselnden Königin gesprochenen Schlusspausen trocken blieb!

Der vierte Act von Marenco's ‚Manfredi' spielt in der Burg von Benevento, der letzten apulischen Stadt, die, nächst der von den Saracenen noch gehaltenen Festung Luceria, dem todesmuthigen Untergangshelden geblieben, der sein ganzes Geschlecht mit hinunterreisst in das Felsengrab, den Engpass bei Cepperato, den Rainaldo's Furienrache dem Kaiserstamm der Hohenstaufen zur Erbgruft gegraben. Manfredi nimmt von seiner Gemahlin, Elena, und seinem Söhnchen, Manfredino, Abschied, im Begriffe, den letzten Entscheidungskampf auszufechten. Frau und Kind schickt er nach Luceria [1]), sein Theuerstes dem Treumuthe seiner erprobten Saracenen übergebend. Der Abschied ist nicht schmelzend, sondern, wie es einer erlöschenden Hohenstaufen-Sonne zukommt, heroisch. Bei schlimmem Ausgang soll Elena nach Griechenland, ihrer Heimath, zurückkehren. Der Knabe möge unter ihrer mütterlichen Fürsorge zum würdigen Sprössling seines Heldenstammes erblühen. Die Mahnung der gramvollen Gattin, sich nach Sicilien zurückzuziehen, weist er ab mit der Frage: Ob er, ein König, den Völkern das Beispiel der Feigheit geben solle? [2])

---

1) Luceria
Sola città secura, ambo v' accolga
Poi ch' è destin che il Saracen sia fido
Qui, ve 'l Cristiano è traditor.
Luceria,
Die einzig sichre Stadt, nehm' beid' euch auf
Da so sich's fügt, dass treu der Saracen,
Wenn zum Verräther wird der Christ.

2) Della viltà l'esemplo
Dare ai popoli io re?

Ja, muss es seyn, willkommen, Sturz! So fall' ich
Dem tück'schen Geiste dieses Lands zum Opfer.
Das Grab ist mind'stens sicher vor Verrath.[1])

Die Lage der Königin und des Kindes ist, einem Gatten und Vater gegenüber, der, wie Curtius in den Erdschlund, todeskühn in die Schlacht stürzt, ist erschütternd genug; nicht bedarf es hier einer mit „halbem Bewusstseyn" wirres Zeug rucksenden und schluchzenden Königin.

Mit mir bricht, o! mein ganzes,
Mein ganzes Haus zusammen! [2])

In diesem einzigen Vers König Manfredi's liegt mehr tragisches Hohenstaufenpathos als — diese Pause sagt mehr, als das Dutzend Schluckaufpausen, womit Raupach's Helena ihren Weinkrampf, bei fallendem Vorhang, an König Manfred's Brust ausröchelt.

Manfredi's Katastrophe hat schon um sein Haupt die finstern Fittige so opferverfallen geschlagen, dass er, beim Besprechen des Schlachtplans mit seinen Baronen, dem strategisch gebotenen Rathe des Einen derselben: den Angriff bis zum nächsten Tage zu verschieben, wo der vom Hunger halbaufgeriebene Feind, vielleicht ohne Schwertschlag, werde geliefert seyn, nicht Gehör giebt; sondern von Giordano's kampfesmuthigem Angriffseifer sich fortreissen lässt. Seinen vom Zujauchzen der Barone begrüssten Kampfesaufruf: „Zu den Waffen", durchtönt dumpfer Trommelwirbel. Zum Tode geführt, erscheint Rainaldo gefesselt, in Begleitung eines Soldatentrupps langsam über die Bühne schreitend. Auf Manfredi's Wink bleibt das Geleite stehen. Verhüt' der Himmel — spricht der König —

dass so schöner Schlachttag
Solch schmutz'ges Blut befleck' als schlimmes Zeichen.
An diesem Tage darf kein andres Blut
Als das von Tapfern fliessen.

---

1) Ah si! cadiam, s' è d'uopo,
Vittima al genio reo di questa terra.
Cadiam. Dai tradimenti è almen secura
La cerchia d'un sepolcro.

2) Ahi! meco tutta,
Tutta cadrà la casa mia, s' io cado.

Rainaldo. Schmäht man den
So schimpflich, der als kein Verworfner stirbt?

Ha, Raupach'scher Richard Müllerlöwenherz! — Zu viel Ehre — nein, Richard Lumpenhundeherz! darfst du Aehnliches von dir rühmen? Manfredi befiehlt, ihm die Ketten abzunehmen.

Rain. Grausamrer Foltertod
Als Sterben ist — die Gnade.
Manfr. (leise zu Rain.) Hör' mich! Nochmals
Gürt' ich ein Schwert dir um mit meiner Hand.
Wohlan, lass auf dem Schlachtfeld mit dem Blut
Der Feinde unser beider Schuld uns tilgen.
Rain. (abweisend und mit lauter starker Stimme)
Nur dein Blut könnte tilgen deine Schuld.
Was sag' ich? Nein, zu niedrig ist der Preis.
Manfr. (leise und heimlich)
Nun denn, so stoss im Handgemenge, wenn
Der Kampf am hitzigsten entbrennt,
Dasselbe Schwert dem Geber in die Brust.
Vollziehe würdig deine Rache; nur
Befrei das Vaterland vom fremden Dränger.
Erwirb den neidenswerthen Ruhm, zu gelten
Als Retter dieses Reiches, du, der es
Verrathen. Mag Manfredi seine Fehle
Mit seines Ruhmes Opfer büssen. . . .
Rain. — — — — — — —
(mit bittrer Ironie) Geniess nur unverkürzt
(Ich gönn' dir's) deines Ruhms. Behalte dein
Geschenk. Die Ketten her! die sind für mich
Und für mein Haupt das Beil! . . .[1])

---

1) Manfr. Tolga il Ciel, ch' io doni
Con si vil sangue a un bel giorno di pugna
Sinistri auspici. In questo dì non debbe
Sangue versarsi, che non sia di prodi
Rain. Così s'insulta a chi da vil non muore?
Manfr. Sciolto all' instante ei sia.
— — — — — —
Rain. È della morte
Più fier suplizio — la clemenza.
Manfr. (a Rainaldo con voce di chi parla in segreto)
Ascolta.
Di nuovo un brando io di mia man ti ungo.
Or vien. Col sangue de' nemici in campo
Le nostre colpe riscattiamo entrambi.

Ein Schildträger meldet: der Franke rücke in Schlachtordnung auf die Brücke von Benevent vor, und nennt, von Bonetta vergebens durch Unterbrechungen bedeutet, den Ort, bis wohin der Feind vorgedrungen: die als verhängnissvoll dem König prophezeite Stelle: ‚Pietra del Roseto.' Held Manfredi lässt sich dadurch nicht beirren, mit einem ‚Andiamo': „Auf! dem Feind entgegen!" den Act zu schliessen.

Der mörderischen, vor Benevent, jenseits des Flusses Calore, auf der Ebene von Santa Maria della Grandella am letzten Tage des Februar 1266 gelieferten, Manfred's Schicksal entscheidenden Schlacht hatte die Tapferkeit der deutschen Reiterei und der saracenischen Bogenschützen eine für König Manfred günstige Wendung gegeben; als plötzlich eine aus den französischen Kampfschaaren erschallende Stimme den barbarischen Schlächterbefehl gab, die Pferde niederzustechen, und die stürzenden Reiter mit den Dolchen zu metzeln. Trotzdem hätte die noch frische Apulische Truppe die Schlacht zu Manfred's Gunsten gewendet, wenn nicht, infolge des abscheulichsten Verrathes, womit der Graf von Caserta seine schon begangenen schmachvollen Verräthereien in Schatten stellte, eine allgemeine Verwirrung Manfred's Truppen erschüttert und zersprengt hätte. Auf ein Zeichen des Caserta brachen nämlich unversehens die mit ihm verschwo-

---

Rain. (ricusando: e con voce naturale e forte)
Sol può il tuo sangue riscattar le tue.
Che dico? Il prezzo è troppo vil. Nol puote!
Manfr. (sempre in segreto)
Ebben: quando più fera adra la mischia,
Nel fianco al donator questo medesmo
Acciar tu pianta, e degnamente compi
La tua vendetta. Ma la patria salva
Dallo stranier. L'invidiabil lode
Di servator di questo regno usurpa
Tu, che il tradisti. I fatti suoi Manfredi
Col sacrifizio di sua fama espii.

— — — — — —

Rain. (con amara ironia) Abbiti intera
(Non la t'invidio) la tua fama. Il tuo
Don ti riprendi. A me le mie catene:
E al mio collo la scure . . .

renen Barone in Manfred's Heer durch die geordneten Reihen, ihre Pferde in die wildeste Flucht nach den verschiedensten Richtungen werfend, und ganze Schaaren in panischen Schrecken mit sich fortreissend. Manfred, mit Wenigen allein geblieben, berichtet Villani, handelte als tapferer Herrscher und wollte lieber in der Schlacht wie éin König sterben, als schimpflich fliehen.[1]) Beim Festschnallen des Helmes fiel der silberne Adler, den er als Helmzier trug, zu Boden. „Hoc est signum Dei!“ „Das ist Gottes Zeichen“, rief er, und sprengte, alles königlichen Schmuckes entkleidet, in Kampfeswuth mitten in die Schlacht hinein, wo er verheerende Lücken in die feindliche Schaar mit seinem Heldenschwerte schlug, bis er, von der Ueberzahl erdrückt, zu Tode verwundet fiel, unerkannt von seinen Schlächtern.

Diese Ereignisse liefern dem fünften Act von Marenco's Manfredi den Stoff. Doch glaubte der Dichter, den Kampf selbst und Manfredi's Heldentod in der Schlacht — ein auf der Bühne mehr tableauartiges Lärmschaustück, als eine tragisch-dramatische That — aus dem Spiele lassen zu müssen, und stellt gleich den, seinem Könige bis zum Tode getreuen Giordano in Ketten vor den unwürdigen Sieger. Giordano entwirft ihm eine Schilderung von der durch den abscheuwürdigsten Verrath gewonnenen Schlacht, die des Siegers Schmach und des Besiegten Ruhm verewige. Der adellose, seelengemeine Anjou befiehlt, den Giordano nach der Provence zu schleppen und daselbst in einen Kerker zu begraben. Manfred's Leiche will er selbst sehen, um an dessen Tod zu glauben. Ein Grab aber dürfe dem vom Kirchenbann Getroffenen nicht zu Theil werden.

Wir erblicken das mit Leichen bedeckte Schlachtfeld; auf einer Seite desselben ein vom Monde beleuchtetes Rosengebüsch, alles Uebrige im Schatten. Manfred's Verhängniss in Person, Rainaldo, erscheint in voller, aber in einen Mantel verhüllter, Rüstung, den Helm auf dem Haupt, eine Fackel in der Hand. Er ist im Begriffe, die Leiche des von ihm verrathenen und vernichteten Feindes aufzusuchen, um sich noch an den verabscheuten,

---

1) lib. VII. c. 9. Manfredi rimaso con pochi, fece come valente signore, che inanzi volle in battaglia morire re, che fuggire con vergogna.

nun vom Tode ausgelöschten Zügen zu weiden.[1]) Das schauerliche Beginnen wird durch die unbezwingliche Gewissensfolter noch mehr verdüstert. Er weiss nicht, wer von Beiden eine vollere Rache erlangt habe: der Verrathene und Gefallene, oder er, der ein Abscheu für alle Zeiten bleibe.[2]) Rainaldo erblickt eine Frauengestalt über das Schlachtfeld hinwanken; erkennt in ihr Manfred's Gattin, die Königin Elena, wirft die Fackel von sich und senkt den Helmsturz. Elena tritt vor; zwei Krieger bringen den zu Tode verwundeten, sterbenden Manfredi herbei. Elena lässt ihn sanft an ein Felsstück lehnen. Beide Krieger entfernen sich: der Eine, um Wasser zu holen; der Andere soll in der Nähe Wache halten. Elena bleibt mit dem sterbenden Gatten allein; Rainaldo noch unbemerkt. Die Scene ist von unstreitiger Wirkung und das Pathos wohlbedacht auf die drei Hauptfiguren gesammelt, wie des Mondes Strahlen auf den Rosenstrauch dort an der Ecke. Manfredi lallt einige Worte. Die Königin trocknet ihm die Augenwunde mit ihrem Schleier. Der Sterbende erkennt sie. „O flieh!" senfzt er ihr zu. . . „Der Sohn?" — Rainaldo von seinem Standort aus unbeweglich: „Carl's Gefangener." Elena, erschrocken, die Stimme des vom Helmgitter bedeckten nicht erkennend, läugnet die Gefangennehmung des Kindes, und versichert dem Gatten, der Knabe sey geborgen. Manfredi bemerkt die Nähe des Fremden; spricht ihn an, bittet ihn, obgleich seine Worte eine feindliche Gesinnung zu verrathen scheinen, wenn er kein Elender, kein Verräther ist, den Todeskampf eines Sterbenden, die letzten Augenblicke eines Königs, eines Reiches, zu achten. Und wenn er den Grafen von Caserta (Rainaldo) kenne, möchte er ihm sagen, dass Manfred mit seinem Blute seine Verirrungen tilgte, und dass er sterbend ihm verzieh. Mit donnernder Stimme bricht Rainaldo los:

Du, von Gewissensqualen nicht gefoltert?
Du, eines sanften Todes sterben, und

---

1) A ricercar del mio nemico estinto
Le aborrite sembianze.

2) Io serbato a mirar sono in sua vece
L'opra mia scellerata . . . .
Or qual de' duo miglior vendetta attenga,
L'estinto, od io, nol so.

Beweint die Augen schliessen? Und ich sollte
In grauser Todesqualen Schreckensmartern
Dich nicht aushauchen voll Verzweiflungswuth
Die Seele schaun? Du sankst dahin, Verruchter!
Mit dir in Trümmer stürzte hin dein Haus.
Dein Erbtheil ist in der Gewalt des Fremden.
Grablos wird dein zerfleischter Leichnam bleiben,
Und schmachbefleckt dein Name.

Manfr. Welche Stimme!
Wer bist du? Und an welchem Ort bin ich?

Rain. (das Helmgitter zurückschlagend)
Am Steine von Roseto —
(stürzt auf Manfredi hin und durchbohrt ihn mit dem Dolche)
— Und wirst hier
Auch sterben.

Die Königin schreit um Hülfe. Französische Soldaten erscheinen mit Fackeln.

Rain. (zu den Soldaten) Schaut her!
Manfred ist todt
(indem er Elena von der Leiche wegreisst und sie den Kriegern übergiebt)
— und dies ist seine Frau.
(Der Vorhang fällt.) [1]

---

1) Rain. (con voce tonante) Abbandonato
Sei da' remorsi? E chiuderai le ciglia
Placido e pianto? E non poss' io mirarti
D'un orrenda agonia fra' spasmi atroci
Disperata e rabbiosa exular l'alma?
Cadesti, iniquo. La tua casa teco
Tutta rovina. Il tuo retaggio è in mano
Allo stranier. La tua lacera spoglia
Stara insepolta, ed il tuo nome infame.

Manfr. Qual voce! . . . Oh! chi sei tu? . . . Qual loco è questo?

Rain. (alzando la visiera)
La Pietra del Roseto.
(accostandose a Manfredi, e trafiggendolo con un pugnale)
E qui morrai.

Elena. Che festi? . . . Aita! . . . Ah perfido! . . .

Scena Quinta.

Rainaldo, Elena, il cadavere di Manfredi, soldati francesi con fiaccole.

Rainaldo. (ai Francesi) Mirate!
Manfredi è spento.
(strappando Elena dal cadavere, e consegnandola ai guerrieri)
E la sua donna è questa.
(Cala il sipario.)

Gut, dass er fällt, der Vorhang; noch besser, er wäre etwas früher gefallen. Dort so herum, wo Rainaldo den Sterbenden andonnert. Mit dieser Schlusswirkung wird der fünfte Act kannibalisch, und zum corpus delicti, zum Beweisstücke; wie schwer es selbst dem Begabten wird, aus seiner Nationalhaut herauszukommen. Das Rachegefühl, des Italieners Berserkerleidenschaft, ist der Tropfen lyssischen Tollwuthgeifers, der die Milch der tragischen Poesie in Drachengift verwandelt. Die ächte, poetische Tragödie, wie die der Griechen, ist allbekanntlich eine Leidenschaftsreinigung, ein Gährungs-, ein Abschäumungsprocess, eine Klärung hassentbrannter, menschheitswidriger Zerstörungstriebe, des Rachepathos insbesondere; eine Klärung zu einem Versöhnungsausgleich zwischen Gesetzessühne und Schulderkenntniss; zwischen göttlicher Genugthuung und menschlicher Innewerdung der ursächlichen naturnothwendigen Gegenseitigkeit und Folgewirkung von Schuld und Vergeltung. Diesem Läuterungsprocesse wird von der griechischen Tragödie das Schicksal selbst, der Vergeltungs-, der Rachedämon als oberste Weltmacht unterworfen. Das tragische Schicksal reinigt sich von der Rachemission durch Gesetzessühne zu dieser mit dem Weltgesetz und Weltgeist identischen höchsten Macht; läutert sich von der Erinnyen-Unbarmherzigkeit, von dem für die Unverletzlichkeit des Sittengesetzes, man möchte sagen, fanatisch-entbrannten Vergeltungseifer zur besänftigten Eumenidenhuld, durch schlichtende Vermittelung der Weisheitsgöttin, der ausgleichenden, die Gegensätze versöhnenden Weltvernunft; der Alles in Maass und Ordnung erhaltenden Liebesharmonie. Diesen höchsten Sieg feiert die poetische Tragödie; dieses weltharmonische Liebesgefühl lässt sie im Gemüthe des Zuschauers zurück und tönt darin aus. Zu solcher Verklärungspoesie durch die tragischsten Erschütterungen hindurch hat sich die italienische Tragödie von allen vielleicht am wenigsten erhoben. Ihr steckt der Seneca'sche Atriden- und Medea-Rachedämon, zum italienischen Racheteufel verwildert, tief in den Knochen. Marenco's im Sinne des griechischen Alastor, des sühnenden Familienrachegeistes, angelegter Rainaldo, fällt zuletzt in den gemeinen Rachewütherich mit dem Banditendolch zurück. So ins Blut geflösst ist diese Rachsucht, diese Hassesbrunst, diese vendetta, diese rabbia vindicativa, dem Italiener, dass der feiner und inniger, als

die meisten seiner heimischen Kunstgenossen, für das tragisch Rührende und Versöhnliche gestimmte Dichter den ursprünglichen fünften Manfredi-Act, wie derselbe gespielt wurde, und worin Rainaldo nicht über den sterbenden Manfredi hinstürzt und ihn ersticht, für den Druck, als eine von der tragischen Wirkung gebotene Verbesserung, umänderte, und dem Schlusse diese dem Leser vorliegende Form gab. „Der Verfasser“, heisst es in der Vorbemerkung zu dem, vergleichungshalber der Variante beigedruckten Spielact — „änderte diesen für den Druck, weil ihm derselbe nicht wirksam genug für die Bühne schien. Mit einem in der Schlacht sterbenden Helden möchte wohl schwerlich ein dramatischer und tragischer Eindruck hervorzubringen seyn; wie sehr auch ein in der Schlacht mit den Waffen in der Hand für die Befreiung seines Landes von der Fremdherrschaft fallender König an sich eine heroische und der erhabensten Tragödie würdige That vollbringe.“ [1]) Letztere Bemerkung kann als Fingerzeig auch für unsere noch immer auf solche heroisch-patriotische Grossthatenhelden und Schlachtentode pochenden Tragödienschreiber dienen. Unfähig aus der dramatischen Handlung einen tragisch-poetischen Sühnetod zu entwickeln, drappiren sie ihr Unvermögen mit dem modern zugestutzten dramatischen Bettlermäntelchen: die moderne Tragödie habe ein anderes dramatisches Ideal, befolge daher andere Kunstgesetze, als die attische Tragödie. Mit anderen Worten: das dramatische Ideal der modernen Tragödie sey ein episches Ideal; die Grundbegriffe der Kunst und die Wesensideen der Kunstgattungen seyen wächserne Nasen, die je nach den veränderten Zeiten sich müssen drehen lassen nach Belieben. Es gebe keine für alle Zeiten gültigen Grundwahrheiten in der Ideenwelt, und die Ideale wandeln wie die Moden. Ideen und Ideale sind Wasserblasen nach der Dramaturgie unserer Feuilleton-Frösche. Selbst der pythagoreische Lehrsatz, die bekannte Eselsbrücke für die Aesthetiker der Idealmetamorphose, auch dieser Lehrsatz ist eine blosse Dunstblase, denn wie hätten

1) L'Autore variollo alla stampa perchè gli parve non abbastanza efficace per teatro. Una morte in battaglia difficilmente riesce drammatica e tragica: quantunque un re che muore coll' armi in pugno per salvare la patria dallo straniero, sia cosa eroica per se stessa e degna della più alta epopea.

sie ihn sonst schon auf der Schulbank verschwitzt und ausgedunstet, bis auf den Esel, den sie, als das einzig Reale und Unwandelbare, von der Eselsbrücke behalten. Mathematische, geometrische, logische — kurz alle wissenschaftlichen Wahrheiten und Lehrsätze, als Gedankenbilder und Anschauungen sind für sie Gehirnblasen; desshalb denn auch so wandel- und verschwitzbar, besonders bei einem Froschgehirn, das eben nur eine Hirnblase. —

So richtig indess Marenco's obige Bemerkung, bezüglich des Unterschiedes zwischen einem epischen und tragischen Heldentod seyn mag: eine so unglückliche Nutzanwendung auf die Schlussveränderung in seinem fünften Manfredi-Acte hat er davon gemacht. Der Wutheinsprung mit dem Dolche auf einen im Schlachtenkampfe für sein Reich und Vaterland sterbenden Heldenkönig ist weder eine epische noch eine tragische, sondern eine hündische Rachethat; der Ansprung eines auf dem Schlachtfelde umherschweifenden wilden Hundes, Schakals oder Wolfes, der dem röchelnden Kriegshelden mit Wuthgeheul den Reisszahn in die Kehle schlägt. —

Welche tragischen Wirkungen hat nun aber unser deutscher König Manfred-Dichter seiner Katastrophe abzuringen verstanden? Sein Manfred fällt schon im vierten Act in der Schlacht, die deutsche Manfred-Tragödie sparte sich den fünften Act für eine zweite Katastrophe auf, pour la bonne bouche. Einen ganzen fünften Act ohne den Helden: ein Capitalverstoss gegen die dramatische Technik, der die Fehlerhaftigkeit des Plans, Baues, der Gliederung und Führung der Handlung an den Tag legt. Und wie leitet sein fünfter Act die posthume Katastrophe seiner Manfred-Tragödie ein? Mit dem Ducatenmann! Mit dessen kakodämonischen Verrichtungen im Hintergrunde des Saals im königlichen Schlosse zu Neapel, wo beim Aufzug des Vorhangs bereits die kolossalen Leistungen des Helden des fünften Acts, des Ducatenmanns, in den Goldhaufen sich darstellen; und in der „Menge Geldsäcke von Leder", pyramidalisch „aufgehäuft" im Hintergrunde des Saals und abgeworfen als Zinsen der vom Ducatenmanne bei der Plünderung von Benevento verschlungenen Schätze und Kostbarkeiten. Nach gethaner Arbeit ruft Held Karl (Karl, als Abkürzung nach Fortfall des ducatenmännischen Augmentum syllabicum oder Reduplication der ersten zwei Buchstaben: eine

Contractionsform für S — Kerl, altdeutsch: Karl) — ruft Held Karl:

„Geht, holt jenen Teppich, breitet
Ihn auf dem Boden hier, und schüttet dann
Die Beutel darauf aus — mit Vorsicht aber.“. . .

— — — — — — —

Karl (sich zu dem aufgeschütteten Golde wendend)
„Seht, wie es glänzt! O wundervoller Glanz,
Der durch das Auge bis zum Herzen dringt
Und dort wie Frühlingssonne wärmt und leuchtet.
(Er bückt sich und wühlt in dem Golde)
Und welch ein Klang! Wo giebt's noch solchen Klang?...
(Er scharrt das Gold in einen hohen Haufen.) [1]

— — — — — —

Seht, welch ein Berg! ein Zauberberg, der wahre
Magnetberg, von dem das Märchen spricht;
Da ist kein Herz, das widerstehen könnte.
(Nachdem er eine Weile das Gold angesehen mit fast wehmüthigem Tone)
Zerstört muss werden, was uns nützen soll
So muss auch ich den goldnen Berg zerstören.“ [2]

Karl lässt eine Waage bringen. Graf Hugo „stösst mit seinem Fusse das Gold in drei Haufen auseinander“:

Karl. Wie geht mit Gold ihr so verächtlich um?
Hugo. Was ist es? Schmutz. Den Schmutz tritt man mit Füssen...
Karl. Ihr wollt Euch nicht besudeln?
Hugo. Gott verhüte!
Karl. Herr Connetable, kommt und nehmt den Theil.

Der Connetable bedankt sich ebenfalls schönstens, und wünscht, sich die Nase zuhaltend, „heim zu ziehen“. Auf solche Eingangsscene ex post, als nachträgliche Katastrophe mit dem Augmentum syllabicum, folgen noch zwei Schlusskatastrophen; die erste von Violante, Manfred's Schwester und Gattin des Verräthers Richard, mit Manfred's zwei Kindern an der Hand, vertreten. Violante heisst die Kinder bitten, knieen. Karl ruft „Samson!“ (600 Jahre später, zur Zeit der Guillotine, als Kopfabschneider Samson berühmt), und überliefert ihm anticipando

1) Hohenstaufen „gescharrt in einen hohen Haufen“ — das ist das Loos der Hohenstaufen-Kaiser in dem Cyklus der Hohenstaufentragödien!

2) Wie der Perserkönig in Aristophanes' „Acharner“:
κἄχεζεν ὀκτὼ μῆνας ἐπὶ χρυσῶν ὀρῶν. v. 82.

und verständnissinnig zu bewusstem berufsmässigen Zwecke die zwei Kinder. Nun schüttet Violante über ihren Mann, Richard, das ganze Katastrophenbad mit den zwei Kindern aus. Richard steht da, wie ein begossener, aber verrätherischer Pudel, und schreit, triefend von Schmähungen: „Genug, unbändig Weib!" Königin Beatrix befiehlt dem Richard, sein Weib hinwegzuführen. Sie krallt die Nägel.[1]) Der Triefnasse prallt schaudernd zurück, bei dieser Gelegenheit die Injurien vom Felle schüttelnd. Auf diese tragische Situationshöhe setzt die letzte Scene die Königin Helena, Manfred's Wittwe, als die äusserste tragische Spitze auf. Sie tritt im vollen Königsschmucke ein, von Wachen begleitet. „Sie ist sehr bleich, ihre Züge wie ihre Bewegungen lassen Spuren des Blödsinns sehen". Die Blödsinnige hatte Königin Beatrix zum Hohne so aufputzen lassen. Violante's Waschbläuel, die Zunge, einmal im Waschen begriffen, wäscht der Königin Beatrix desshalb den Kopf. Diese lässt „das Weib" hinausbringen. Helena fängt nun an ihre Blödsinnsscene mit dem von ihr für solche Schaustellungen schon bewährten Talente zu spielen, wie Ophelia hintereinander knixend: „Habt gute Nacht!" hüpft von König Karl zu dem Verräther Richard, von Richard zu Pontius und Pilatus, „sieht sich mit langsamen Bewegungen des Hauptes im Saale um" als suche sie nach dem Stroh, das ihr noch zur Ophelia mangelt. „Sinkt in die Knie, wobei ihr die Krone vom Haupte fällt". Karl reicht ohne Weiteres die aufgehobene Krone seiner Gemahlin Beatrix:

„Hier ist Siciliens Krone, nimm sie hin;
Ich halte Wort. — Du bist jetzt Königin.
(Er setzt ihr die Krone auf)
Nun auch den Mantel." — — —
„Trabanten, geht! reisst ihr den Purpur ab!"

Mit diesem eines solchen Hohenstaufentragikers würdigen Fünffussjambus und mit den als tragisches Schicksal zu allerletzt einschreitenden, der blödsinnigen Königin den Mantel abreissenden

---

1) „Er mich?
Der Feige wagt es nicht; er weiss gar wohl,
Auch ohne Waffen würd' ich Waffen finden —
Ihm des Verraths gerechten Lohn zu zahlen." —

Trabanten musste von rechtswegen die deutsche Manfred-Tragödie schliessen. Leider aber fällt sie, aus Schuld einer ungeschickten Schlusswendung des Ritters Grafen Hugo von Baux, aus der Rolle, welcher Graf noch einen ritterlichen Zug anbringen zu müssen glaubt, der zu der Tragödie und ihrem Dichter passt, wie der goldene Nasenring zu dem bewussten Rüssel: Ritter Graf Hugo de Baux „tritt rasch vor, löst den Purpurmantel von Helena's Schultern, und wirft ihn der Beatrix hin, worauf er Helenen in seinen Armen aufrichtet.

Geduld! Geduld! litt Christ doch Schmach und Spott.
Die Zeit ist kurz, und droben lebt ein Gott.
(Der Vorhang fällt.)"

Für den Goldwerth dieses Nasenrings stehen wir übrigens — schlussbemerklich gesagt — nicht ein. Jedensfalls ist er doch ein Nasenring, „der Ketten macht", die, als Hohenstaufen-Cyklus geschmiedet, Belzebub dort unten dem verdammten Geistesschatten des unseligen Schmiedes durch die von Höllenruss geschwärzte Schnupftabacksnase zieht, um ihn mit der Kette von Nasenringen dicht neben Peter von Vinea und seinem Richard von Caserta, als Mörder und Verräther der Hohenstaufen festzuschliessen. Dem Leser bleibt es aber zu entscheiden überlassen, ob der von uns, mit Bezug auf den Schluss von Marenco's *fünften* Act, gegen den fallenden Vorhang ausgesprochene Wunsch: dass es ihm beliebt haben möchte, um wenige Augenblicke früher zu fallen — ob dieser fromme Wunsch nicht für „König Manfred's" Vorhang auf den ganzen fünften Act auszudehnen wäre. Wir sagen nicht: auf die ganze Manfred-Tragödie, aus Wahrheits- und Gerechtigkeitsliebe, weil in derselben manches Ansprechende und Lobenswerthe vorkommen mag; dergleichen gewiss die anderen Cyklus- oder nicht Cyklus-Tragödien und Komödien des deutschen Hohenstaufendichters uns darbieten werden; was wir denn auch seiner Zeit nach bester Einsicht gewissenhaft hervorzuheben und anzuerkennen, nicht anstehen werden. Diese dermaleinstige Würdigung verschafft uns denn wohl auch die Gelegenheit, Marenco's beide, noch rückständige Hohenstaufen-Dramen: Arrigo di Suevia, und Corradino di Suevia, bei Besprechung der verwandten Tragödien des deutschen Hohenstaufendichters rückblicklich zu beachten, und sie, in Erwiederung der ihm erwiesenen, gastfreund-

lichen Aufnahme und Bewirthung, seiner Zeit bei dem deutschen Cyklusdichter zu Gaste zu bitten. Für jetzt mag die ausführliche Zergliederung von Marenco's Arnaldo- und Manfredi-Tragödie uns einer weiteren Inbetrachtziehung seiner übrigen, oben aufgezählten Dramen um so getroster überheben, da jene beiden Tragödien, unserer Ansicht nach, durch Kunstwerth und Bedeutung die anderen sämmtlich in Schatten stellen. Ja in Marenco's Arnaldo-Tragödie durften wir trotz mancher Schwächen, Fehlgriffe und Verirrungen, namentlich inbezug auf allzugrelle Färbung des gewalt-herrscherischen Pathos, ein dramatisches Talent und tragisches Verständniss gewahren, das einen Dichter versprach, den nur der frühe Tod verhinderte, sich über alle seine heimathlichen Kunstgenossen zu schwingen; und dem es, bei tieferer Ergründung der Gesetze und des Wesens seiner Kunst, und eifervollem Sichversenken in das Studium der grössten Meister und Vorbilder der tragischen Dichtung, vielleicht gelungen wäre, seiner Nation die historische Tragödie zu schaffen, die als Ideal seinen italienischen Kunstgenossen vorgeschwebt, das aber keiner von ihnen, und die beiden kräftigsten und gepriesensten Geister, Alfieri und Niccolini, am wenigsten, wie uns dünkt, auch nur von fern erreicht hat, und dem vielleicht Carlo Marenco noch am nächsten kam. —

„Schluss! Schluss!" hören wir sämmtliche in unserer Feder und den drei Schreibfingern geschäftigen Schreibgeister lärmend rufen. Schluss des ital. Drama's! Oder wir versagen den Dienst; wir machen einen Schreibgeister-Strike, eine allgemeine dramengeschichtliche Arbeitseinstellung!" — Alle guten Geister! Sind alle sieben Teufel in euch gefahren? Schluss — und kein Wort von der ital. Komödie des 19. Jahrhunderts? Den Wetterhahn aufsetzen, bevor das Haus unter Dach und Fach gebracht ist? Wollt ihr eine Ruine gebaut haben, eine fünfstöckige Ruine, Ihr aufrührerischen Schreibkobolde, um als Spukgeister darin zu hausen? Schämt Euch doch vor den Bienen, Termiten, Bibern und Nilschwalben, die ihre weitläufigen, oft meilenlangen Bauten zu Ende führen: bis auf Rist und Giebel, Knauf und Krönung; die grossen weissen Ameisen förmliche Ninivebauten — „Keine Babelthürme voll Sprachverwirrung, deren Spitzen bis an die Wolken reichen!" — Dazu wollt Ihr, Ihr rebellischen Federwichtelmänn-

chen, die Geschichte des ital. Dramas verstümmeln; zum Thurm Babel, wollt Ihr sie übers Knie brechen, wenn Ihr Kelle und Richtscheit fortwerft, bevor das Kuppelgewölbe der Geschichte des ital. Drama's seinen Schlussstein in der Schilderung der ital. Komödie erhalten, so weit dieselbe mindestens durch ihre hervorragendsten, nicht zu übergehenden Koryphäen vertreten wird. „So lasst uns doch wenigstens das Gebäude der ital. Tragödie des 19. Jahrh. mit der des Marenco krönen", schreien die widerspenstigen Gesellen, die Geister des Schreibrohrs, wie durch ein Sprachrohr, dem Maurermeister dieser Geschichte in die gellenden Ohren. — Krönen? — Gebäude? — Plagt euch auch noch der Chauvinisten-Teufel; der Teufel Legio der Schweineheerde und der Schweinezucht an der Seine? Wie doch? Die ital. Tragödie des 19. Jahrh., die wenigstens wollt Ihr über Hals und Kopf unter die Haube gebracht wissen, und ihren Hauptbelden in die Rappuse geben? ihren midleidwürdigsten Leidenshelden und Dichter in Einer Person, der seine Tragödie im Kerker schrieb; der die erschütterndste aller italienischen Tragödien, die Kerker-Tragödie: ‚Le mie Prigioni', sie an sich selbst erlebend, dichtete und, als ihr Held, mit seinem eigenen Blute und seinen Qualenthränen sich in sie hineinschmelzend und mit ihr zusammenschauernd in ein Trauerspiel, wie niemals ein Dichter — Tasso allein ausgenommen — mit seiner Tragödie zu Einem Jammerbilde verschmolz? Und diesen italienischen Tragödien-Dichter des 19. Jahrh. wollt Ihr, aufwieglerische, gegen Euer eigen Fleisch wüthende Kadmusbrut der Stahlfeder, wollt Ihr lebendig einmauern in unser Bauwerk des ital. Drama's, wie man in barbarischen Zeiten Kinder mit dem Grundstein versenkte? Den Dichter, den sein sanftes, frommes, liebreiches Gemüth zum Busenlamme der tragischen Muse weihte, das ihr, ach, der Oesterreichisehe Wolf entriss, und nach seiner Höhle im Spielberg schleppte, wo es sechs Jahre lang, unter den Gebeinen der vom Wolfe verzehrten Würgopfer demselben Schicksal, angesichts des Grässlichen, entgegenzitterte, der Opfer um Opfer verschlang, mit bluttriefendem Rachen gierige Würgerblicke nach dem frommsten der Opferlämmer schiessend, das er sich pour la bonne bouche aufgespart? Wisst Ihr nun, Wen ich meine? Zurück mit Euch ins Schreibrohr, woraus Ihr tumultuarisch hervorstürztet, Feierabend erpolternd, bevor Ihr Euer Tagewerk voll-

endet. Zurück mit Euch! Soll Euch nicht der Eisenschnabel der Feder schlimmer stechen, picken und kneipen, als Kaliban von Prospero's Zwickgeistern geprickelt und gekniffen wurde. — Das Zurückstürzen nun der kleinen Schreibgeisterchen in den Federhals mit dem Geschrei:

Silvio Pellico!

Silvio Pellico! als gält' es seinen Kerker zu erstürmen. Denn aufs Kerkerniederbrechen, Bastillenzertrümmern, aufs Niederschmettern von allen möglichen Zwinguri's, verstehen sich die Jungens eben so vortrefflich, wie aufs Bauen von Freiheitswarten, jenen riesigen Nationalbauten, die sie mit den „Gebäude-Krönern" der Zwingburgen selber krönen, indem sie diese Kröner an den zweibeinigen, nicht umsonst galgenförmigen Krahnpfahl, vor Aufstellung des Dachstuhls, baumeln lassen, als fröhliches Maurerzeichen des vollendeten Baues. Gebt Acht! Ueber ein Kurzes, seht ihr den berüchtigtsten und, wills Gott, letzten dieser den Völkerfreiheitsbau zu Völkerzwinguri's krönenden Bauschwindler, der dem Teufel, dem bekanntlich schwindelhaftesten Baumeister, aus der Lehre gelaufen, und ihm nun ins Handwerk pfuscht — passt auf, diesen Minirer, nicht Kröner, von Freiheitsbauten seht ihr eines schönen Morgens an einem solchen obersten Gebäudekrönungspfahl zappeln, dank den kleinen Schwarzelfen der Feder, den Maurergesellen der Freiheitsbauten und Niederreissern von Zwinguri's, Bastillen und Kaiserreichen. Das merkt der Racker: daher sein grimmiger Hass gegen die Schreibgeister in der Feder, und sein wüthender Kampf mit denselben auf Tod und Leben. — O des lustigen Vernichtungskrieges! Er erinnert an die Kriege, so jene putzigen, ganze Städte und, dem Plinius und der Geschichte zufolge, auch Dynastien aus Eierschalen erbauenden Pygmäen mit den Kranichen führen, welche das Zwergvolk aus luftiger Höhe herab mit ihren Schreibfederschnäbeln todtspiessen, so dass die Pygmäen an dem Schnabel je eines ihrer befiederten Feinde dutzendweise, wie die Lerchen am Bratspiesse, stecken. Nichts schrecklicher, als so ein Federkrieg, der zugleich ein Freiheitskrieg. Ein solcher wird mit Riesen fertig, wie der von 1813 und 1814; ein Federkrieg aus dem ff, der doch den Riesen — Riese unter den Pygmäen wenigstens — klein kriegte: Wie?

und die Feder sollte im Krieg mit dem Pygmäen den Kürzern ziehen? Lasst ihn nur, den Chassepoterich, eine Feder nach der anderen ausrupfen; die Federn haben bekanntlich die Eigenschaft, dass sie immer wieder wachsen. Das machen die Fortschritts- und Wachsthumsgeister, die in den Federposen arbeiten. Die Pygmäen aber; zu deutsch die „Aerschlinge", die können eben nicht wachsen. Und das ist ihr crêve-coeur, ihre Wuth auf die Federn; ihr Gift- und Gallespeien. Drum sagen wir nochmals: Lasst nur den neidgelben Zwerg vor der Klystierkugelspritze eine Federpose nach der anderen mit den Zähnen zerkäuen; einen Federhalter nach dem anderen zerbrechen: die Schreibgeister darin schlüpfen ihm doch durch die Zähne, — durch die Finger, und flugs haben sie aus den Stücken der zerbissenen und zerbrochenen Federn die Leiter zu obengenanntem Gebäudekrönungs-Pfahle aufgebaut, über die sie ihn hinaufbefördern zum Zweibein auf dem obersten Mauerkranze, wo er sich die Krönung des Gebäudes mitansehen kann aus der Galgenvogelperspective. — Alles nur in effigie, versteht sich, wie man den Teufel so lange an die Wand malt, bis er kommt.

Mit einer Feder voll solcher guten Geister schrieb unser Silvio Pellico als Redacteur der von ihm, wie schon berichtet[1]), in Mailand gegründeten Zeitschrift „Il Conciliatore", „Der Vermittler." Nachdem ihm der damalige, derartige Federn mit nicht geringerer Pygmäenwuth, als der Chauvinisten-Zwerg, verabscheuende und zu zerpflücken verbissene schwarzgelbe Zwerg-Fürst der Wiener Staatskanzlei die Feder entrissen, zerbissen, und den Federführer in das vorläufige Gefängniss St. Margaretha zu Mailand geschmissen hatte[2]): siehe, da war ihm allsogleich wieder zwischen Daumen und Zeigefinger eine neue, frische Feder emporgewachsen, himmelanstrebend wie die Schwungfeder aus einem Cherubflügel, woraus ihm seine frommen Geister Trost und Ergebung in die Seele flüsterten und einen Briefwechsel mit dem lieben Gott in die Feder dictirten; so parakletisch süss, dass ihn der Gesang der Eingekerkerten selbst zu mitleidinniger Rührung stimmte, und er die Feder zwischen den Fingern schier so lauschiglieblich hielt, wie Rafael's Margaretha die Heilige, die dem vormaligen,

---

1) s. o. S. 174. — 2) 13. Oct. 1820.

seit hundert Jahren in ein Gefängniss umgewandelten Kloster den Namen gab, den Palmenzweig hält, als Sinnbild eines Gottvergnügten Seelenfriedens. Aus dem Margaritengefängniss zu Mailand wurde er zunächst nach der Lagunenstadt gebracht und abgesetzt, unter die schauderhaften Bleidächer des St. Marco-Kerkers, grauenvoller als die sibirischen Bleibergwerke, wo die Jammerwürdigen doch wenigstens nicht den Sonnen- und Mückenstichen erliegen. Die Bleikolik in die Gedärme des Staatskanzleipolitikers, mit dem bleiglatten, bleizuckersüssen Lächeln, der auf diese Bleikammern, das werthvollste Erbstück aus der Hinterlassenschaft des venetianischen Freistaats — wie das mit Blei ausgegossene Richtbeil von Freiknecht auf Freiknecht forterbt — der auf diese Bleikammern, als auf ebensoviele Bleisärge, den Bestand seiner Herrschaft in Italien und den des österreichischen Kaiserstaates gründete! Wie Dante's Verdammte in ihren Bleimänteln, werden die fürstlichen Fanatiker dieser Politik mit Bleimützen in Gestalt der venetianischen Bleidächer statt Kronen, auf den mit Blei ausgefütterten, Bleikammern als Hirnkammern einschliessenden Köpfen, und in ihren doppelten Bleisärgen als Bleimänteln im Schleichschritte durch die Höllengluthen über Seufzerbrücken wandeln, von einer Schaar Teufel im Rücken mit Spiessruthen vorwärts, und von einer anderen Teufel-Schaar von vorne wieder rückwärts gepeitscht, bis die Bleisärge und die bleidachförmigen Kronen-Mützen von den verdammten Schädeln der bleiernen Staatskanzleipolitiker herabgeschmolzen, und mit ihnen bis auf die Knochen zu Einer Bleimasse verquickt sind und zusammengeronnen. Worauf dann die Bleiklumpen von Teufeln in eine Eisgrube geworfen werden, finsterschauerlich und Todeskälte hauchend, wie die unterirdischen Kerkergruben des Spielbergs, die der licht- und menschenfreundliche Kaiser Joseph II. für Staatsverbrecher graben liess.[1]) — Staatsverbrecher! Gott erbarm's! Der

---

1) „Was diese, die Gefängnisse selbst betrifft, so waren sie theilweise schrecklich beschaffen; aber wenn man sie damit vergleicht, wie Kaiser Joseph II. sie eingerichtet hat, so dürfen sie zu keinen Klagen Veranlassung geben. Das Eine, welches, man möchte sagen, als ein Denkmal von Joseph's Gleichgültigkeit gegen Unglückliche, noch vorhanden ist, ohne gebraucht zu werden, befindet sich so tief in der Erde, dass kein Lichtstrahl, kein Lufthauch dasselbe erreichen kann. So wollte es der

schuldigste Verbrecher an einem solchen Staat, neben einer gekrönten Kerkergräberhyäne wie die des Spielbergs, erscheint er schuldlos und heilig.

Wohlan, unter den glühenden Bleidächerkerkern Venedigs[1]), von zahllosen Mücken und Stechfliegen Tag und Nacht, wie von Verhörsrichtern, gepeinigt; so dass er Hände und Gesicht beim Schreiben in Tücher wickeln musste, fühlte sich der Dichter der Francesca di Rimini (1814) glücklich doch im Schreiben und durch Schreiben; er verfasste hier in diesem schauderhaften Gefängnisse sein Trauerspiel Esther von Engaddi (1821), wie jene Gottesmänner im feurigen Ofen Lieder sangen zum Lobpreise des Herrn; dichtete gleich danach seine dritte Tragödie Iginia von Asti; übertrug vier „poetische Novellen“ eines Troubadours aus Saluzzo im 12. Jahrhundert: Tancreda, Rosilde, Eligi e Valafrido, Adello[2]); fertigte einige Entwürfe zu Trauerspielen; zu einem Gedicht über die Lombardische Liga (Lega Lombarda) und einem Poem Cristoforo Colombo. Durfte er sich der unschuldig liebevollen Theilnahme der anmuthigen Angiolina (Zanze), Tochter des Kerkermeisters erfreuen, die, wenn er schrieb, die blutsaugenden, von der Staatskanzlei, dem grossen Vampyrbrutnest ausgeheckten Mückenschwärme, mit dem Fächer verscheuchte; ihm den Kaffee und das Essen brachte, und durch ihr kindisches Geplauder die Bleikammer in

---

Monarch, der Alles aufzuklären suchte! Finstere Gänge führen in dieses enge Behältniss, in dem der Gefangene nicht liegen, sondern nur sitzen konnte. Die Schwere der Ketten erlaubte ihm kaum, sein Brot und Wasser zum Munde zu führen, und an die eine Kette war er so befestiget, dass er niederstürzte, sobald die Thüre sich öffnete, und erst wieder aufstehen konnte, wenn diese sich wiederum schloss. Auch Krankheiten führten ihm keine Erleichterung zu — der Verbrecher ging ohne Trost und Pflege hinüber.“... P. Maroncelli. Addiz. p. LI.

1) I Piombi. Ein Märtyrergenosse und Busenfreund Pellico's, sein Kerker-Pylades: Piero Maroncelli, giebt von diesen weltberüchtigten Gefängnissen und den sie ergänzenden unterirdischen „Pozzi“ (Wassergräben) eine kurze, aber schaudererregende Beschreibung in den Zusätzen (Addizioni) zu Silvio Pellico's „Le mie Prigioni. (Parigi 1834) p. LXIII f., woraus der deutsche Uebersetzer von Pellico's ‚Le mie Prigioni‘, Pfarrer Görlich, ganze Stücke in den Uebersetzungstext verarbeitete. (Silvio Pellico's Gefangenschaft etc. Neisse 1847.) — 2) „Cantiche“. Le mie Prig. c. 28. p. 65.

ein goldenes Boudoir umschuf, um das ihn eine Fürstin Staatskanzlerin beneiden konnte, wenn ihr Herz für ein so kindlich reines leidversüssendes Gefängnisskosen, für eine solche tröstungsholde Kerkeridylle, Sinn und Verständniss hätte. Und als ob um so mehr ein Staatskanzler dieses Verständniss besässe, das aber sein Inneres, wie das der Stechfliege den genaschten Honigtropfen, in ätzendes Gift und boshafte Schadenfreude verwandelt: fand sich unser armer Tragödien-Dichter, wie auf Befehl aus der Staatskanzlei, von der Sonnenseite der Bleidächer, wo er den Sommer zugebracht, nach der Schattenseite derselben für die Wintermonate versetzt, in die „Heimath eines fortwuchernden Schnupfens und einer schrecklichen Eiseskälte in der rauhen Jahreszeit.“ [1]) Hier verlebte er fürchterliche Tage und noch grauenhaftere Nächte. Sein bisher klarer und gefasster Geist begann sich zu trüben, durch Wahnvorstellungen sich zu verwirren. Er griff zur Feder, um Verse zu schreiben, die sich ihm wider Willen unter der Hand zu langen Briefen ausspannen: „Eine unwiderstehliche Gewalt schien mich zu nöthigen, ganz etwas Anderes zu schreiben. Und was schrieb ich? Lange Briefe, die ich nicht abschicken konnte... Ich schrieb sie auf den Tisch und schabte sie wieder weg. Es waren warme Aeusserungen meiner Zärtlichkeit, Rückerinnerungen eines Glückes, das ich an der Seite so nachsichtiger Eltern, Brüder und Schwestern genossen hatte... Die Feder entsank mir und ich schauderte zusammen... Das waren wahrhaft grausenvolle Augenblicke!... Diese und dergleichen schreckliche Beängstigungen maass ich der zu starken Aufregung der Leidenschaften bei, hervorgebracht durch die meinen Aufsätzen gegebene Briefform an so werthe Personen.“ Wo es nicht die bösen tückischen Geister der Hof- und Staatskanzlei waren, und die als Mückenschwärme, als kleine Insecten-Vampyre, im Sommer das Herzblut, im Winter, als unsichtbare fliegende Gespensterhunde, das Hirnmark ausschlürften! „Ich wollte es anders machen“ — erzählt der Selbstschilderer seiner Gefangenschaft weiter — „aber ich konnte nicht; ich wollte wenigstens die Form aufgeben, und — konnte nicht. Sobald ich zur Feder griff, und mich zu

---

1) soggiorno di perpetui raffredori e d'orribile ghiaccio ne' mesi rigidi. Prig. c. XLII. p. 101.

schreiben hinsetzte, entfloss derselben jedesmal ein Brief voll Zärtlichkeit und Schmerz.“ Wehe, die guten Geister, die schützenden Geister in seiner Feder, sind, wie Vögel von der Katze, von den höllischen Kerkergeistern des geheimen Cabinetes angepustet und angefaucht worden, und flattern ängstlich hin und her. „Wir wollen etwas Anderes beginnen!“ — wispert und psiffert es aus der Feder — „Ich versuchte hierauf zu beten, oder durch Beschäftigung mit der deutschen Sprache mich zu betäuben.[1]) Eitles Bestreben! Ich bemerkte, dass ich wieder einen Brief zu schreiben begann. Ein solcher Zustand war wirklich eine Art Krankheit, und ich weiss nicht, ob ich ihn nicht eine Art von Nachtwandel nennen soll... Es war mir, als seyen in mir zwei Menschen: der eine, der immer Briefe schreiben, der andere, der immer etwas Anderes thun wollte. Wohlan, dacht' ich, wir wollen uns abfinden! Schreibe du Briefe, aber schreibe sie deutsch! so erlernen wir diese Sprache. Und von nun an schrieb ich alles in einem erbärmlichen Deutsch.“ [2]) Hof- und Staatskanzleideutsch, dass Gott erbarm! Es ward ihm von den verteufelten Cabinets-Alraunen, die seinen Kerker durchschwärmten, in die Feder geraunt.

„Am Morgen sank das geschwächte Gehirn nach langem Wachen in eine Art Schlummer. Dann träumte ich, oder vielmehr ich bildete mir ein, zu sehen, wie Vater, Mutter, oder eine andere mir sehr liebe Person über mein Schicksal in Verzweiflung gerieth. Ich hörte ihr klägliches Schluchzen, und bald wachte ich schluchzend und erschrocken auf... Ich kann es Niemanden sagen, wie sehr ich mein Herz dann zerrissen fühlte. Um solchem Jammer zu entfliehen, versuchte ich es, gar nicht zu Bette zu gehen; ich liess das Licht die Nacht hindurch brennen, und blieb am Tische, um zu lesen oder zu schreiben. Aber was geschah? Es kam der Augenblick, wo ich vollkommen wachend las, aber ohne Etwas zu fassen, und mit meinem Kopfe durchaus unvermögend war, Gedanken zu bilden... Und doch war es viel

---

1) cercava allora di pregare, o d'opprimermi collo studio della lingua tedesca. c. XLIV. p. 106. — 2) Ebbene, diceva io, transigiamo, scrivi pur lettere, ma scrivile in tedesco; così impareremo quella lingua. Quandi in poi scrivera tutto in un cattivo tedesco. c. XLV. p. 107.

schlimmer, wenn ich zu Bette ging; ich konnte keine Art zu liegen aushalten. Krampfhaft warf ich mich herum, oder schlief ich einmal ein, dann waren jene fürchterlichen Träume schlimmer als das Wachen... In jenen grausenvollen Nächten erhitzte sich meine Phantasie bisweilen dermaassen, dass es mir im wachen Zustande vorkam, als höre ich entweder Seufzer, oder ein unterdrücktes Lachen in meinem Gefängniss... Ich wusste nicht, wie ich mir dies erklären sollte, und sah mich zu dem Verdachte getrieben, ich sey den Neckereien unbekannter tückischer Mächte preisgegeben." Sagten wir es nicht gleich? Die „unbekannten tückischen Mächte" sind die bekannten der Metternich'schen Cabinetsjustiz. — „Als ich einmal vor Anbruch des Morgens zu Bett gegangen war, glaubte ich auf das Zuverlässigste, mein Schnupftuch unter das Kopfkissen gelegt zu haben. Kaum hatte ich einen Augenblick geschlummert, da schreckte ich auf, und es kam mir vor, als ob mich Jemand erdrossele; ich fühlte meinen Hals fest umschlungen. Seltsames Ereigniss! mein Schnupftuch war darum gewickelt, und mit recht festen Knoten umschlungen. Und ich hätte darauf schwören wollen, dass ich diese Knoten nicht gemacht, das Schnupftuch nicht angerührt habe, seitdem ich es unter das Kopfkissen geschoben. Ich musste dieses dennoch wohl im Traum oder in der Geistesverwirrung gethan haben, ohne eine Erinnerung davon zu bewahren; aber ich konnte es nicht glauben, und hegte von jetzt an jede Nacht den Argwohn, dass man mich erdrosseln werde." Der Würgalp war kein anderer, als der grosse Floh mit dem grossen Staatskanzlerstern, den sein Herr gemacht zum grossen Herrn, und zum Fürstfolterknecht Italiens und Deutschlands. — „Da nun alle Betrachtungen, alle Vorsätze, alle Beschäftigungen, alles Beten endlich umsonst waren, so erfasste mich der fürchterliche Gedanke, ganz und für immer von Gott verlassen zu seyn. Alle jene arglistigen Zweifel gegen die Vorsehung, die mir im vernünftigen Zustande, wenige Wochen zuvor, so thöricht erschienen, summten mir jetzt schrecklich im Kopfe, und bedünkten mich beachtenswerth. Einige Tage rang ich gegen diese Versuchung, dann — unterlag ich ihr." Eine solche Seele durch Kerkerqualen zerrütten, die frommste, sanftherzigste, die schönste Dichseele, die Italien hervorgebracht — hat die Hölle genug Schwefel,

hat sie einen genugsam durchglühten Rost, um den teuflischen Peiniger solcher armen Menschenseelen äonenlang darauf zu rösten, so viel Aeonen, als die Ewigkeit in sich fasst?

Und um welcher Schuld, welches Verbrechens willen, jahrelang, grauenvoll, gepeinigt und gefoltert? Um der gebotensten, um der erhabensten, Völker und Staaten erhaltenden Tugend und Gesinnung willen; um des gottgefälligsten, ruhmwürdigsten Gefühles willen: begeisterte Vaterlandsliebe! Die höchste Verherrlichung und Verklärung der Eltern- der Familienliebe: des Urquells aller Gemeinsamkeit, aller Cultur, alles geschichtlichen Bestandes; ein Gefühl, dessen instinctive Regung im Thiere selbst ehrwürdig, heilig und göttlich, und unsere geschöpfesverwandtschaftliche Barmherzigkeit wachruft! — Und solchem beseligenden Gebote gegenüber: der gewaltthätige Schänder, der wutherfüllte Verfolger, Zertreter und Ersticker dieses, man möchte sagen, geschichtlichsten aller Gefühle, das die immer höheren und umfassenderen Völkerentwickelungen zur allgemeinen, innerhalb der nationalen Individualitäten, wirksamen Menschenliebe zu entfalten streben! — Und welche Vollmacht kann dieser, von höllischem Menschenhass entbrannte, von Lucifer's Weltverfinsterungsstolz entflammte, gegen dieses gottverheissene, in des Sohnes Verklärungsglanz aufleuchtende Geschichtsideal grimm verschworene Macht- und Herrschsuchtsteufel, welches Anspruchsrecht auf Völkerpeinigung und Zermalmung, auf sein Völkerseelenfolteramt, kann der Verruchte aufzeigen? Welches andere Anspruchsrecht, als satanische Vergewaltigung? — in Menschenverachtung schwelgende Selbstvergötterung? Alle Weltlüste, alle Sinnenfreuden und Genüsse, alle Freiheit in sich saugende und verschlingende Selbstsucht? Welche andere Anspruchstitel als eine infernalische Ausbeutungsgier der Völker, und an der Rechtlosstellung und Entwürdigung der Menschheit sich labende, sich ergötzende Teufelswollust? — Aber der Völkerengel — emporgeschaut ihr von einem gemeinsamen Sclavenjoch umschlungenen Millionen! — Der Völkerengel mit dem blitzenden Schwert, in Demanthelm und Rüstung, Michael, der Erzengel der Völkerfreiheit, schon schwebt er — seht ihr ihn? — schwebt er hernieder, um mit dem verzehrenden, in dem heiligen, Propheten, Apostel und Dichter durchglühenden Feuer der Vaterlands- und Freiheitbegeisterung gestählten Cherubschwerte das

höllische Scheusal niederzuflammen; lächelnd ob dem gekrümmten Drachenrücken, ob der hervorgekehrten Freiheits-Grimmasse, und den dahinter verstohlen gewetzten 800,000 Krallen, womit das heuchlerische Unthier die alte Reichswirthschaft, die völkerfeindlichste aller Herrschaftsformen, unter der Kerker- und Galgen-Aegide des Staatskanzlei-Cabinets- und Jesuitenregimentes, alsbald wieder aufzurichten, sich heimlich kitzelt. Wie himmlisch — seht ihr ihn? — wie siegesglorreich-himmlisch, der Erzengel über dieses Sichkitzeln des Höllenwurms lächelt! Der Freiheitsengel Michael — kein Anderer, als der zum Ritter-Cherub der Freiheit vom Völkergott erhöhte deutsche Michel!

Unserem Märtyrer S. oder St. Pellico erschien der h. Michael fürs erste, ach, ebenfalls nur als Kerker-Heiliger, der nun für den h. Marcus und für die h. Margaretha eintrat. Am 11. Januar 1822 wurde Pellico aus den Bleigewölben des h. Marcus ins Gefängniss auf die Insel des h. Michael, San Michele di Murano, hinübergeschafft, wo er mit andern des Carbonarismus Beschuldigten sein Strafurtheil vernehmen sollte. Die Schilderung der ihn auf der Langunenfahrt dahin bewegenden Empfindungen ist zugleich ein Rückblick auf sein Leben in Form eines elegischen Ergusses. Nehme sie der Leser als eine biographische Skizze hin, die das Gemälde seiner Gefangenschaft ergänzt, und die ein kurzer Nachbericht über seine letzte Lebensepoche vervollständigen wird.

„Wir gingen durch ein Thor, das auf die Lagune führte, wo uns eine Gondel mit zwei Secundinis erwartete. Ich trat hinein, und sehr widerstreitende Empfindungen bewegten mich: eine Art von Schmerz, den Aufenthalt in den Bleigewölben zu verlassen, wo ich zwar viel gelitten, wo ich aber dennoch mich an Einen, und Einer sich an mich angeschlossen hatte; ein gewisses Wohlbehagen ferner, nach so langer Frist der Einsperrung mich in freier Luft zu finden, und den Himmel, das Wasser, die Stadt ohne den unglücklichen Rahmen des Eisengitters zu sehen; die Erinnerung endlich an die fröhliche Gondel, welche mich in ungleich besserer Zeit über dieselbe Lagune trug, an die Gondel auch des Comer-Sees und des Lago Maggiore, und an die Nachen im Po, auf der Rhone und der Saone. — O ihr lachenden dahingeschwundenen Jahre! Wer auf der Welt war glücklicher als ich?

Von den liebevollsten Aeltern geboren [1]), und in einer Lage, die nicht dürftig ist oder Armuth heisst, und eben desshalb dem

---

1) Zu Saluzzo in Piemont, 1788. Silvio's Vater hiess Onorato, wohlhabender Besitzer; seine Mutter Maria aus Savoyen, geb. Tournier. Nach welchen Urkunden auch der deutsche Uebersetzer der ‚Prigioni', Pfarrer Görlich, Silvio's Vater als „Graf" Onorato betitelt*), ist uns unbekannt. Wir finden davon nichts, weder bei Maroncelli, der den Vater schlechtweg Sig. Onorato nennt; noch bei Latour, Maroncelli's Vorlage, noch auch bei Giorgio Briano, Silvio's, unseres Wissens, jüngstem Biographen (Della vita e delle opere di Silvio Pellico. Notizia storica, scritta da Giorgio Briano. Torino 1854). Silvio's Kindheit und Jugend waren durch Krankheiten getrübt. Wie oft wiederholte er in späteren Jahren die Aeusserung, die ihm als Knaben in einem Schmerzensanfall entfuhr: „Der schönste Tag meines Lebens wird mein Todestag seyn" (Il più bel giorno della mia vita sarà quello della mia morte). Unter der Leitung des Abbate Manavella lernte Silvio, nebst seinem älteren Bruder Luigi, die Anfangsgründe der Wissenschaften. Ein Theil des häuslichen Unterrichts bestand darin, dass man Bruchstücke von Komödien zum Auswendiglernen an beide Brüder vertheilte. Diese Komödien verfasste der Vater, an dessen Talent, wie Maroncelli bemerkt, sich auch das der beiden Söhne entzündete: „Vieles Licht entzündete sich an diesen Funken! Luigi hat schätzbare Komödien geschrieben, und Silvio ist ohne Widerrede Italiens gegenwärtig (1834) erster dramatischer Dichter" (Da queste scintille qual luce s'accese! Luigi à scritto commedie pregevoli; e Silvio è senza contrasto, il primo drammaturgo dell' Italia attuale. Addizioni etc. Cenni biografici su Silvio Pellico p. X). Im 10. Lebensjahre hatte Silvio schon eine Tragödie gedichtet, wozu er den Stoff aus Cesarotti's Ossianübersetzung entnahm. In Pignerol, wo Sig. Onorato eine Seidenspinnerei angelegt hatte, und wohin der Knabe den Vater begleitete, vernahm Silvio zum erstenmal von der geheimnissvollen „eisernen Maske", die bekanntlich in jenem Gefängniss ihr räthselhaftes Geschick beschloss. Wie wenig ahnte da der Knabe, Silvio, dass er als „bleierne Maske" in den Piombi schmachten würde! „Wer ihm gesagt hätte" — ruft Silvio's erster Biograph, Latour — „als er auf den Knieen der Mutter die geheimnissvolle Legende erzählen hörte, dass auch ihn sein Geschick eines Tages in den Gefängnissen einer Citadelle begraben würde, fern von den Seinigen, fern von seinem Vaterlande, unter Mährens kaltem und nebligem Himmel!" — „Wie oft und wie oft haben wir nicht auf dem Spielberg von der geheimnissvollen eisernen Maske gesprochen!" ruft Silvio Pellico's Kettengenosse und Lebensschilderer, der unglückliche Piero Maroncelli aus. Sämmtliche Biographen Silvio Pellico's, auch Briano, lassen ihn nach der Hochzeit

---

*) s. w. u.

Reichen wie dem Armen gleich nahe bringt, es uns daher leicht macht beide Stände kennen zu lernen; in dieser Lage, welche

---

seiner Zwillingsschwester, Rosina, mit einem Verwandten aus Lyon das neuvermählte Paar nach Lyon begleiten, wo er im Hause der Schwester vier Jahre lang verlebt haben soll. Pellico selbst giebt hierüber nachstehende, von Herrn Friedrich Crüger aus Königsberg mitgetheilte berichtigende Auskunft:

Im Herbste des Jahres 1853 erhielt Herr Friedrich Crüger aus Königsberg, deutscher Schriftsteller und Verfasser von verschiedenen geschichtlichen, politischen und schönwissenschaftlichen Werken, eine Aufforderung der Redaction der „allgemeinen Encyklopädie" von Brockhaus in Leipzig einen biographischen Artikel über Silvio Pellico für die zehnte Auflage dieses berühmten und verbreiteten Werkes (Conversat.-Lexic.) zu schreiben, wobei Herr Friedrich Crüger für den italienisch geschichtlichen und biographischen Theil Mitarbeiter war. Er begab sich sofort zu Silvio Pellico, und theilte diesem den ihn betreffenden Artikel in der neunten Auflage der obgedachten „Encyklopädie" mit, die Bitte hinzufügend, jenen Aufsatz berichtigen und ergänzen zu wollen. Die lange und bemerkenswerthe Unterhaltung, welche bei dieser Gelegenheit zwischen dem ehrwürdigen Märtyrer des Spielbergs und dem jungen deutschen Schriftsteller stattfand, ward von Letzterem in seinem französisch geschriebenen Buche: „Esquises italiennes" unter dem Titel: „Une visite chez Silvio Pellico" veröffentlicht. Hierauf liess Silvio Pellico dem Herrn Friedrich Crüger folgende, eigenhändig geschriebene Bemerkungen zukommen:

„In fast allen Lebensbeschreibungen, die über Silvio Pellico im Druck erschienen, findet sich mit dem Wahrheitsgemässen ein Complex ungenauer Angaben vermischt, die von oberflächlich unterrichteten Personen herrühren.

1. Silvio ist nicht Graf.*)
2. Er hatte keine in Lyon verheirathete Schwester. Wohl aber begab er sich nach Lyon als Jüngling zu einem Verwandten.
3. Er schrieb keine Tragödie ‚Laodicea'; ein Tragödie ‚Laodamia' blieb Manuscript.
4. Der ‚Conte di Carmagnola' des Manzoni erfuhr keinerlei Einfluss von der Zeitschrift ‚Il Conciliatore', noch steht derselbe in irgend welcher Beziehung zu dieser Zeitschrift: Zwei ganz von einander unabhängige Dinge, obwohl von befreundeten Schriftstellern. Dasselbe ist inbetreff der Veröffentlichung von Pellico's ‚Eufemio' der Fall.

---

*) Der schon genannte deutsche Uebersetzer von Pellico's ‚Prigioni', Pfarrer Görlich, nennt noch 1847 das Haupt der Familie des Pellico „Graf Onorato"; berichtigt aber den Irrthum in einem Anhang zu seiner Uebersetzung, worauf wir zurückkommen.

für die Ausbildung der geselligen Neigungen die vortheilhafteste ist, ward ich erzogen. Meine Kindheit, welche von der zärtlich-

---

5. Auf dem Spielberg blieb Silvio Pellico im unterirdischen Gefängniss nur wenige Tage. Er wurde bald in ein besseres Zimmer gebracht, und erhielt einen kleinen Strohsack und Bettdecke. Die Nahrung war im ersten Jahre knapp, wurde aber dann reichlicher.
6. Im Kerker hörte Silvio Pellico auf, an religiösen Dingen zu zweifeln; er ist katholisch, aber nicht bigot.

Alcune Nozioni Autografiche scritte da Silvio Pellico, e comunicate da Federico Crüger da Königsberga.

Nell' autunno del 1853, il Signor Federico Crüger (di Königsberga) autore tedesco di diverse opere storiche, politiche e letterarie, ricevette l'invito dalla redazione della Enciclopedia universale di Brockhaus a Lipsia di scrivere un articolo biografico intorno a Silvio Pellico per la decima edizione di questa celebre e tanto diffusa opera, di cui il Signor Federico Crüger era collaboratore per la parte storica e biografica italiana. Ei si recò tosto da Silvio Pellico, e gli comunicò l'articolo biografico che lo riguarda nella nona edizione della suddetta Enciclopedia, pregandolo di rettificare e dar compimento a questo articolo. La lunga e notevole conversazione, che in quest' occasione s'impegnava fra il venerando martire dello Spielberg ed il giovane autore tedesco, fu ritracciata da quest' ultimo nel suo libro francese: Esquisses italiennes sotto il titolo Une visite chez Silvio Pellico. Poscia Silvio Pellico trasmise a Federico Crüger le seguenti osservazioni, scritte di suo proprio pugno:

„In quasi tutte le biografie che si sono stampate intorno Silvio Pellico, vedesi mescolato al vero un complesse d'inesattezze provenuto da racconti di persone poco informate.

1. Silvio Pellico non è conte.
2. Non ha avuta alcuna sorella maritata a Lione. Egli andò bense giovinetto a Lione presso un congiunto.
3. Non compose tragedia intitolata Laodicea; compose una Laodamia, la quale restò manoscritta.
4. Il Conte di Carmagnola di Manzoni non trasse punto influenza nè relazione dal giornale Il Conciliatore; sono cose separate, sebbene di scrittori amici. Lo stesso dicasi della pubblicazione dell' Eufemio di Pellico.
5. Allo Spielberg, Silvio Pellico abitò la stanza sotterranea pochi giorni; lo trasportarono presto in migliore stanza, e aggiunsero al letto di legno un paglericcio e coperte. Il cibo fu scarso il primo anno, poi la quantità venne aumentata.
6. In prigione, Silvio Pellico cessò di dubitare delle cose di religione; è cattolico, ma non è bigotto.“

(Epistolario di Silv. Pellico etc. Appendice letteraria p. 465 f.)

sten häuslichen Sorgfalt war gepflegt worden, war vorüber, als ich nach Lyon zu einem alten Vetter meiner Mutter ging, der reich

---

Wir fahren fort in unseren Notizen über Silvio Pellico's Leben nach Briano's Skizze und Maroncelli's Ueberlieferungen —

Da gab ein Ereigniss, wie der Stoss eines Himmelskörpers die Bahn eines Planeten verändert, seinem Leben eine andere Richtung. Dies Ereigniss war Foscolo's Aufsehen erregendes, uns schon bekanntes Poem „Die Gräber", das ihm der Bruder bald nach dem Erscheinen desselben zuschickte. Foscolo's Gedicht war für Silvio der Lorbeer des Miltiades, oder, wie Latour sich ausdrückt, der Schild des Rinaldo. (Ce poëme fut pour lui le bouclier de Renaud.) „Italien bemächtigt sich aller seiner Gedanken, verschlingt seine ganze Seele", übersetzt auf eigene Hand Pfarrer Görlich: „Sein vermeintlich unglückliches Vaterland ist das Ziel all seines Denkens". Maroncelli hätte diesem „vermeintlich" zwei Jahre Spielberg zuerkannt.

Im Jahre 1809 kehrte Silvio aus Lyon nach Mailand zurück, wo sein Vater mittlerweile Haupt einer Abtheilung im Kriegsministerium geworden war. Silvio erhielt die Stelle eines Professors der französischen Sprache am Militair-Waisenhause, wo er täglich nur eine Stunde beschäftigt war. Die übrige Zeit benutzte er zu immer neuen Schöpfungen des Genies (la restante giornata poteva darla alle creazioni dell' ingenio. Maronc. p. XXIII). Im Umgange mit Monti und Foscolo verlebte Pellico die schönsten anregendsten Stunden. An Foscolo namentlich schloss er sich mit innigster Wärme an, und verband sich mit ihm zu einer Wiedererweckung der mittelalterlichen italienischen Literatur. Ausser den genannten beiden Dichtern, lernte Pellico, nach Aufhebung seiner Professorstelle, infolge von Napoleon's I. Sturz — wären wir, allgütiger Himmel, doch mit dem III. schon so weit! — in dem Hause des Grafen Porro, bei dessen Kindern Pellico die Erzieherstelle übernommen hatte, andere Berühmtheiten, Gelehrte und Schöngeister, kennen: Volta, Hermes Visconti, Lodovico di Breme, Piancagnosi, Gioia und Manzoni, die sich späterhin (1818) als die glänzendsten Mitarbeiter mehrgedachter, von Pellico gegründeten folgereichen Zeitschrift: Il Conciliatore, um ihn sammelten. Auch mit berühmten Fremden, die in Graf Porro's Hause verkehrten, kam Pellico in nähere Berührung: mit Mad. Staël, A. W. Schlegel, Byron, Hobhouse, Davis, Brougham, Thorwaldsen u. A.

Ein kleines zartgebautes Mägdlein von 12 bis 14 Jahre, leidsam blassen Gesichtes, das Silvio Pellico auf einem Winkeltheater in Mailand zwischen 1810 und 12 spielen sah, und das in Kurzem sich zu Italiens grösster Schauspielerin entwickelt hatte: Carlotta Marchionni, erinnerte ihn so bewältigend an das von Dante's Francesca da Rimini in seiner Seele ruhende Dämmerbild, dass seine Dichterphantasie die Unselige, von wehvollsüssen Liebesschauern noch in den stürmefinstern Wirbeln des zweiten

war, und dies zu seyn im höchsten Grade verdiente. Hier traf ich Alles, was ein der Schönheit und Liebe bedürftiges Herz bezaubern kann, und was das erste Feuer meiner Jugend mit Entzücken erfüllte. Nach Italien zurückgekehrt, wohnte ich mit

---

Höllenkreises umhergeweht, und doch unzertrennlich der Schattenseele ihres Buhlen vereint, aus der Qualbehausung emporrief in das Schattenreich seiner dichterischen Phantome, um ihr jammerseliges Geschick noch einmal vorzuführen in Gestalt ihrer geisterhaften Doppelgängerin: Carlotta Marchionni. Silvio schrieb sein Trauerspiel, Francesca da Rimini, und gab es seinem Freunde, Ugo Foscolo, zu lesen. Tags darauf sagte ihm dieser: „Wirf nur Deine Francesca ins Feuer! Rufen wir nicht aus der Hölle die Dante'schen Verdammten zurück; sie würden nur die Lebenden erschrecken. In den Kamin damit! und bring mir etwas Anderes." Silvio brachte ihm die Laodicea. „Die lass ich mir gefallen", rief Foscolo erfreut, „fahre nur so fort." Was that Silvio? Das Urtheil des Freundes in Ehren, warf er die Laodicea ins Feuer und liess seine Francesca im königlichen Theater zu Mailand von der inzwischen schon berühmt gewordenen Carlotta Marchionni spielen mit dem glänzendsten Erfolge. Die Tragödie kam bald darauf in Neapel zur Aufführung, in Florenz, auf allen Theatern Italiens, und fand überall eine enthusiastische Aufnahme.

Pellico's Uebersetzung des Manfred in Prosa erwiederte Lord Byron mit einer metrischen Uebersetzung der Francesca. In diese Zeit (1819) fällt die Gründung des Tageblattes ‚Il Conciliatore', worüber das Nähere bereits mitgetheilt worden. Der Unterdrückung der unter österreichischer Censur erscheinenden Zeitschrift durch Metternich's Polizei folgte die Verhaftung der Hauptmitarbeiter auf dem Fusse. Dem mit grosser Behutsamkeit und Mässigung geschriebenen Conciliatore wurde das Lebenslicht ausgeblasen; die ausgelöschte Zeitschrift, wie die beim Kirchenfluchsprechen zur Erde geschleuderte Kerze, mit Füssen getreten, und der Gründer und Herausgeber als Licht unter den Kerkerscheffel gestellt, am 13. October 1820, nachdem sein Herzensfreund Piero Maroncelli sechs Tage vorher verhaftet worden. Hier schliesst sich Pellico's autobiographische Schilderung seiner Gefangenschaft (Le mie Prigione) als Fortsetzung seiner Lebensbeschreibung an; eines Lebens, das er zehn Jahre lang in schweren Ketten, unaussprechlichen Körper- und Seelenleiden, in einer ununterbrochenen Todesagonie hinröchelte; in Kerkerhöhlen, die sich von Gräbern nur durch Sumpfwasser, Ungeziefer und verpestenden Gestank unterscheiden, und zwischen die Wechselwahl geklemmt und hineingefoltert, schrecklicher als Tantalusqualen: entweder vor Ekel über die anwidernde, den Hungertod eben nur hinhaltende Kerkerkost, oder vor Hunger zu sterben, mit den unglücklichen Kerker- und Gesinnungsgenossen vor Augen, die er wirklich und im buchstäblichsten Sinne vor Hunger hinschwinden und sterben sah.

meinen Aeltern zu Mailand, setzte meine Studien fort, liebte Gesellschaft und Bücher, und fand Nichts als liebevolle Freunde und schmeichelhaften Beifall. Monti und Foscolo, Beide unter sich entzweit, waren mir Beide gewogen. Ich schloss mich mehr an den Letzteren an, und ein so jähzorniger Mann, der durch sein rauhes Wesen so Viele abstiess, war gegen mich die Freundlichkeit und Herzlichkeit selbst, und ich verehrte ihn voll Zärtlichkeit. Auch die andern Gelehrten von Ansehen liebten mich, wie ich sie wieder liebte. Keine Missgunst, keine Verläumdung kränkte mich, oder sie rührten wenigstens von so wenig geachteten Menschen her, dass sie mir nicht schaden konnten. Beim Sturze des Königreichs Italien hatte mein Vater mit der übrigen Familie seinen Wohnsitz wieder in Turin genommen; ich aber zögerte, mich mit so lieben Angehörigen wieder zu vereinigen. Endlich blieb ich gar in Mailand, wo mich so Viel des Glücks umgab, dass ich es nicht über mich gewinnen konnte, es zu verlassen. Unter andern trefflichen Freunden in Mailand behaupteten drei den Vorrang in meinem Herzen: Pietro Borsieri, Lodovico di Breme und Graf Luigi Porro Sambertenghi. Dazu gesellten sich später Graf Federigo Confalonieri. Indem ich die Erziehung der beiden Söhne Porro's übernahm, ward ich diesen ein Vater, und dem Vater ein Bruder. In diesem Hause strömte Alles zusammen, nicht bloss die Gebildetsten der Stadt, sondern auch eine Menge merkwürdiger Reisender, und hier lernte ich eine Menge berühmter Männer und Frauen aus allen Ländern Europa's kennen. Ach, wie erfreut, wie reizt die Bekanntschaft verdienstvoller Männer zur Ausbildung an! Ja, ich war glücklich, und hätte meine Lage mit der eines Fürsten nicht vertauscht. Und aus so angenehmer Lage unter Räuber versetzt zu werden, — von einem Kerker nach dem andern zu wandern — und zuletzt am Galgen oder in Ketten zu sterben!!

Dies waren meine Betrachtungen auf dem Wege nach St. Michael, wo ich in ein Zimmer gesperrt wurde, welches die Aussicht auf einen Hof, die Lagune und die schöne Insel Murano hatte"...

Eine Schilderung, auch nur eine auszugsweise, von Silvio Pellico's zehnjährigem Martyrium auf dem Spielberg, wo er die Tragödie Leoniero da Dertona (1823) verfasste, wird uns der

Leser gern erlassen. Nur ein Paar minder bekannte, durch Maroncellî's „Zusätze“ illustrirte Kerkerbilder wollen wir noch vorüberführen, deren schauerlicher Eindruck durch einige menschlich schöne Züge gemildert wird.

„— Ich täuschte mich, da ich glaubte, die Theilnahme, die wir in Italien gefunden, müsse aufhören, sobald wir ins Ausland kämen. Ach, der Gute ist immer der Landsmann des Unglücklichen! Als wir durch die illyrischen und deutschen Provinzen reisten, ging es eben so wie in den vaterländischen; allgemein hörte man den Seufzer: „Arme Herren!“ An manchen Orten mussten unsere Kutscher Halt machen, bis es entschieden war, wohin wir uns zur Einkehr wenden wollten. Dann drängten sich die Einwohner um uns herum, und wir vernahmen Worte der Theilnahme, die gewiss aus dem Herzen kamen. Die Gutmüthigkeit dieser Leute rührte mich noch mehr, als die meiner Landsleute. O wie dankbar war ich Allen! Wie süss ist uns das Mitleiden unsrer Mitmenschen — wie süss ist es, sie zu lieben! Der Trost, den ich daraus schöpfte, milderte sehr meinen Unwillen gegen die, so ich meine Feinde nannte. Wer weiss (dacht' ich), sähe ich ihre Gesichtszüge in der Nähe, und sähen sie mich, und könnte ich in ihren Herzen lesen und sie in dem meinigen, wer weiss, ob ich nicht genöthigt wäre, einzugestehen, es sey keine Verworfenheit in ihnen, und sie hinwiederum, es sey keine in mir. Wer weiss, ob wir nicht genöthiget wären, wechselsweise uns zu bemitleiden und zu lieben! Nur zu oft verabscheuen sich die Menschen, weil sie gegenseitig sich nicht kennen; wechselten sie nur einige Worte mit einander, der Eine böte zutrauungsvoll dem Andern den Arm. Wir hielten einen Tag uns in Laibach auf, wo Canova und Rezia von uns getrennt und nach dem Castell geführt wurden. Man kann sich übrigens leicht vorstellen, wie schmerzlich für uns alle Vier diese Trennung war. Am Abend unsrer Ankunft und den folgenden Tag erschien ein Herr, uns freundlich Gesellschaft zu leisten, den man, wenn ich recht verstand, Stadtschreiber nannte. Er war sehr menschenfreundlich, und sprach mit Gefühl und Würde über Religion. Nach meiner Vermuthung war er Geistlicher, da diese sich in Deutschland beinahe so wie die Weltlichen zu kleiden pflegen. Er gehörte

zu den ehrlichen Gesichtern, die Achtung einflössen; es that mir Leid, nicht länger die Bekanntschaft mit ihm pflegen zu können, aber noch mehr Leid, dass ich die Unachtsamkeit hatte, seinen Namen zu vergessen. Wie angenehm würde es mir auch seyn, deinen Namen zu wissen, junges Mädchen, die du uns, in einem Dorfe von Steiermark, mitten durch das Gedränge folgtest, als unser Wagen einige Minuten halten musste; die du mit beiden Händen grüsstest, und dann mit dem Schnupftuche vor den Augen schiedest; die du vom Arm eines betrübten Burschen gestützt wurdest, welcher nach seinen hochblonden Haaren zu schliessen, ein Deutscher schien, vielleicht in Italien gewesen war, und unsere unglückliche Nation lieb gewonnen hatte! Wie angenehm würd' es mir seyn, die Namen eines Jeden von euch zu wissen, ihr ehrwürdigen Familienväter und Mütter, die ihr an verschiedenen Orten euch an uns heranmachtet, uns zu fragen, ob wir Aeltern hätten, und dann, wenn wir es bejahten, erschrocken ausrieft: „Gott gebe Euch recht bald diesen unglücklichen Alten wieder!" . . .

„Der Kerkermeister brachte mir einen Krug Wasser. Das ist zum Trinken (sagte er in grämlichem Tone); morgen früh bring' ich das Brötchen.

Ich. Dank, guter Mann!

Kerkerm. Ich bin nicht gut.

Ich. Um so schlimmer für Euch; — und die Kette da — ist sie vielleicht für mich?

Kerkerm. Ja, Herr, im Fall Sie nicht ruhig wären, sondern wüthend würden, und frevelhafte Reden ausstiessen. Sind Sie aber vernünftig, so legen wir Ihnen keine andere Kette an, als die an die Füsse; der Schmied setzt sie in Bereitschaft."

Er ging langsam auf und nieder, indem er das Bund hässlicher Schlüssel bewegte; ich aber blickte mit zürnendem Auge auf seine riesige, hagere, alte Gestalt, und ungeachtet der nicht gemeinen Züge seines Gesichtes schien mir Alles der widrigste Ausdruck roher Strenge. O wie ungerecht sind die Menschen, wenn sie nach dem Scheine und nach ihren anmassenden Urtheilen entscheiden! Der Mann, von dem ich mir einbildete, er klappere fröhlich mit den Schlüsseln, um

seine traurige Gewalt mich fühlen zu lassen, er, von dem ich glaubte, er sey durch die lange Gewohnheit, sich grausam zu zeigen, unverschämt geworden, er hegte Gedanken der Theilnahme, und sprach nur darum in diesem grämlichen Tone, um seine Empfindungen mir zu verbergen. Er hatte sie aber verbergen wollen, um nicht schwach zu erscheinen, auch in der Besorgniss, ich möge derselben unwerth seyn. Denn er hatte in der Voraussetzung, ich sey vielleicht mehr unglücklich als strafbar, zu gleicher Zeit den Wunsch gehegt, sie mir offenbaren zu können. — Aergerlich über seine Gegenwart, aber mehr noch über seine Herrenmiene, hielt ich es für angemessen, ihn zu demüthigen, und rief ihm, wie einem Diener, in gebieterischem Tone zu: „Gebt mir zu trinken“! Er sah mich an und schien sagen zu wollen: Uebermüthiger, hier muss man das Befehlen sich abgewöhnen. Aber er schwieg, bog seinen langen Rücken, nahm den Krug vom Boden und reichte ihn mir. Als ich diesen ergriff, bemerkt' ich, dass er zittere, nnd indem ich dieses Zittern seinem Alter beimass, milderte eine Mischung von Mitleid und Ehrfurcht meinen Stolz. „Wie viel Jahre zählt Ihr?“ sagte ich in liebevollem Tone zu ihm. „Vierundsiebenzig, Herr! Ich habe des Unglücks schon viel erlebt, eigenes und fremdes.“ Diese Hindeutung auf eigenes und fremdes Unglück, wobei er den Krug zurücknahm, war wieder mit Zittern begleitet, woran ich vermuthete, es sey nicht bloss die Wirkung des Alters, sondern die Aeusserung einer gewissen edlen Gemüthsbewegung. Dadurch verlor sich der Hass in meiner Seele, den sein erster Anblick mir eingeflösst hatte. Ich fragte jetzt nach seinem Namen. „Das Schicksal trieb sein Spiel mit mir, indem es mir den Namen eines grossen Mannes zutheilte. Ich heisse Schiller.“ Nun erzählte er mir in Kürze von seiner Heimath und Herkunft, von seinen Kriegen, und welche Wunden er davon getragen.“ . . .

„Nachdem ich mich einigermassen mit dem alten Schiller ausgesöhnt, betrachtete ich ihn genauer, als zuvor, und er missfiel mir nicht mehr. Wirklich zeigten sich in seinen Reden, obschon mit einer gewissen Rauhigkeit vermischt, auch Züge einer edlen Gesinnung. „Ich bin Corporal“, sagte er, „dem als Ruheplätzchen das traurige Geschäft eines Kerkermeisters anheimgefallen ist, und Gott weiss, ob mir dieses nicht weit unangenehmer ist, als

mein Leben in der Schlacht zu wagen. „Mein lieber Schiller (sagt' ich mit einem Händedruck zu ihm), es ist umsonst, wenn Ihr's auch läugnet; ich überzeuge mich, Ihr seyd gut: und da ich in dieses Unglück gerathen bin, dank' ich es dem Himmel, dass er Euch mir zum Wächter gab.“ Er horchte auf meine Worte, schüttelte den Kopf, und erwiderte, indem er sich wie Einer, der einen beunruhigenden Gedanken hat, die Stirne rieb: „Ich bin schlimm, mein Herr! man hat mir einen Eid abgenommen, den ich nie verletzen werde. Ich bin verbunden, alle Gefangenen, ohne Rücksicht auf ihren Rang, ohne Nachsicht, ohne Gestattung von Missbräuchen zu behandeln, und vor Allen die Staatsgefangenen! Der Kaiser weiss, was er thut: ich muss ihm gehorchen.“

Ich. „Ihr seyd ein braver Mann, und ich werde das achten, was Ihr als Gewissenssache anseht. Wer nach seinem Gewissen handelt, kann irren; aber er ist rein vor Gott.

Sch. Armer Herr! Haben Sie Geduld und bedauern Sie mich. Ich werde eisern seyn in Erfüllung meiner Pflicht, aber mein Herz . . . mein Herz ist voll Jammer, den Unglücklichen keine Erleichterung verschaffen zu können. Das ist's was ich Ihnen sagen wollte.“ . . .

„Nach einer erbärmlichen Nacht fühlt' ich mich sehr schwach, die Glieder von den Brettern wie gerädert, und wachte in einem starken Schweisse auf. Die Visitation kam; der Oberaufseher aber, da ihm die Stunde unbequem, kam etwas später.“ „Ihr seht (rief ich Schillern entgegen) wie ich vom Schweisse triefe; es wird mir auf der Haut schon kalt; ich sollte sogleich das Hemde wechseln.“ „Das geht nicht!“ rief er mit wilder Stimme. Insgeheim aber winkt' er mir mit Augen und Hand, was er beim Abschliessen der Thüre wiederholte, als der Corporal und die Wachen hinaus waren. Bald darauf kam er wieder, und brachte mir eines seiner Hemden, zweimal so lang als ich war. „Für Sie (meinte er) ist's ein bischen zu lang, aber ich habe keine anderen.“ . . . . .

Ich. „Ich dank' Euch, Freund. Aber da ich nach dem Spielberg einen Koffer mit Wäsche mitgebracht habe, so wird man mir hoffentlich eines meiner Hemden nicht verweigern. Habt die Güte, zum Oberaufseher zu gehen, und mir eines zu holen.

Sch. Herr, es ist nicht erlaubt, Ihnen etwas von Ihrer Wäsche zukommen zu lassen. Jeden Sonnabend aber erhalten Sie ein Hemd vom Hause, wie die andern Gefangenen.

Ich. Ehrlicher Alter, Ihr seht, in welchem Zustande ich mich befinde: es hat wenig Wahrscheinlichkeit, dass ich lebend hier herauskomme, ich werd' Euch also nie etwas vergelten können.

Sch. Schämt Euch, Herr, schämt Euch! Von Vergeltung gegen Einen sprechen, der keine Dienste leisten, der kaum verstohlen einem Kranken etwas zustecken kann, um sich den von Schweiss triefenden Körper abtrocknen zu können!

Ungestüm warf er mir sein langes Hemde über, entfernte sich murrrend, und warf wie ein Wüthender geräuschvoll die Thüre zu. Etwa zwei Stunden darauf bracht' er mir ein Stück schwarzes Brot, überreichte mir's und sagte: „das ist die Portion für zwei Tage,“ worauf er grämelnd sich anschickte, wieder zu gehen.

Ich. Was habt Ihr vor? Seyd Ihr böse auf mich? Ich habe ja das Hemd, das Ihr mir angeboten, angenommen.

Sch. Auf den Arzt bin ich böse, der, wenn's gleich heute Donnerstag ist, sich doch herbemühen könnte.“ . . .

„Eines Morgens, im August, kehrte ich von meinem Spaziergange zurück. Oroboni's Kerkerthür stand offen, und Schiller, der mich hatte kommen sehen, war darinnen. Meine Wachen wollten zwar voraus eilen, die Thüre zu verschliessen; aber ich komme ihnen zuvor, stürze hinein, und liege in Oroboni's Armen! Schiller war verblüfft: „der Teufel, der Teufel!“ rief er, und erhob drohend seinen Finger gegen mich. Aber die Thränen traten ihm in die Augen und weinend betete er: O mein Jesus! sey barmherzig diesen Männern, mir und allen Unglücklichen, du, der du auf Erden auch so unglücklich warst! Die beiden Wachen weinten auch, und der Posten, der vom Gange herbeigeeilt war, weinte gleichfalls. Oroboni sagte zu mir: „Silvio, Silvio! das ist einer der liebsten Tage meines Lebens!“ Was ich ihm sagte, weiss ich nicht mehr; ich war vor Freude und Rührung ausser mir. Da Schiller jetzt uns beschwor, uns zu trennen, und wir ihm gehorchen mussten, brach Oroboni in heftiges Weinen aus, und rief: „Werden wir uns auf Erden jemals wieder-

sehen?“ Und ich sah ihn niemals wieder! Nach zehn Monaten war sein Zimmer leer, und Oroboni lag auf dem Kirchhofe, den ich vor meinem Fenster hatte.“ . . . .

„Gegen das Ende der zweiten Woche trat in meiner Gesundheit eine Entscheidung ein, und die Gefahr verringerte sich. Ich fing allmälig an, aufzustehen, als eines Morgens die Thür sich öffnete und ich mit heiterer Miene den Oberaufseher, den Arzt und Schillern hereintreten sah. Der Erstere eilte auf mich zu, und sagte: „Wir haben die Erlaubniss, Ihnen Maroncelli zum Gefährten zu geben, auch Ihnen zu gestatten, dass sie einen Brief an Ihre Eltern schreiben können.“ Die Freude verhielt mir den Athem, und der arme Oberaufseher, der seinem guten Herzen gefolgt und nicht vorsichtig genug gewesen war, hielt mich für verloren. Als ich wieder zur Besinnung kam und mich der Ankündigung erinnerte, bat ich ein solches Glück mir nicht länger vorzuenthalten. Der Arzt willigte ein und — Maroncelli ward in meine Arme geführt. Himmel, welch’ ein Augenblick! „Du lebst?“ riefen wir wechselseitig. „Mein Freund! mein Bruder! Welche Freude ist uns noch zu erleben vergönnt! Gott sey dafür gepriesen!“ — — Aber zu unsrer gränzenlosen Freude gesellte sich auch ein gränzenloser Schmerz. Ueber mich mochte Maroncelli, da er mich so abgezehrt fand, minder betroffen seyn, als ich über ihn es war; er wusste welche schwere Krankheit ich überstanden hatte. Bedacht’ ich nun auch, was er ebenfalls gelitten, so hatte ich mir ihn doch so verschieden von dem ehemaligen nicht vorgestellt; er war kaum wieder zu erkennen, und dieses einst so schöne, so blühende Aussehen hatte der Schmerz, der Hunger, die böse Luft seines düstern Kerkers dahingerafft! Dessungeachtet tröstete es uns, gegenseitig uns zu sehen, zu hören, ja endlich nicht mehr getrennt zu seyn.“ . . . .

„Maroncelli’s und mein Charakter stimmten vollkommen mit einander überein. Der Muth des Einen hielt den Andern aufrecht. War der Eine von uns von Trübsinn oder von heftiger Erbitterung über das Grausame unserer Lage befallen, so heiterte ihn der Andere durch einen Scherz oder durch angemessene Gründe wieder auf. Ein freundliches Lächeln milderte fast jedesmal unsere Leiden. So lange wir Bücher besassen (und ob wir sie auch so oft gelesen, dass wir sie auswendig wussten), boten

sie der Seele süsse Nahrung in immer neuer Gelegenheit zu Prüfungen, Zusammenstellungen, Urtheilen u. s. w. Wir lasen, oder dachten einen grossen Theil des Tages schweigend nach, widmeten dem Plaudern die Zeit des Mittagessens, oder des Spazierganges und den ganzen Abend. In seinem Kerker hatte Maroncelli bereits viele schöne Verse gedichtet, sagte sie mir vor und dichtete jetzt neue. Ich that ebenso, und das Gedächtniss erreichte eine grosse Fertigkeit, Alles zu behalten. Zu bewundern war die allmälig erlangte Fähigkeit, grosse Gedichte im Gedächtnisse zu fertigen, daran zu feilen und immer wieder zu feilen, und sie endlich zu der Stufe möglichster Vollendung zu bringen, wie wir sie durch Schreiben nur immer zu erreichen hoffen konnten. Maroncelli dichtete also nach und nach und behielt im Gedächtnisse mehre Tausende epischer und lyrischer Verse. Ich verfertigte, ausser manchem Anderem, das Trauerspiel Leoniero von Dertona.“ . . .

„Edlere Gesinnungen als die seinigen hatte ich nie gekannt, und nur Wenige, die ihm gleich waren, gefunden. Eine grosse Liebe zur Gerechtigkeit, grosse Duldsamkeit, ein gross Vertrauen auf die menschliche Tugend und auf den Beistand der Vorsehung, das lebendigste Gefühl für alles Schöne in den Künsten, eine reiche Dichterphantasie, überhaupt die liebenswürdigsten Eigenschaften des Verstandes und Herzens vereinigten sich, mir ihn theuer zu machen.“ . . .

„Die Besorgniss, ihn zu verlieren, steigerte meine Zuneigung zu ihm, und die Besorgniss, mich zu verlieren, brachte in ihm dieselbe Wirkung hervor. Ach, in diesem Wechsel der Bekümmernisse und Hoffnungen für die einzige Person, die uns bleibt, liegt doch unendlich viel Süssigkeit! Gewiss war unser Loos eines der beklagenswerthesten, die es auf Erden gab; und doch schuf unsere so vollkommene gegenseitige Achtung und Liebe mitten unter unsern Trübsalen uns eine Art von Glückseligkeit, die wir wirklich empfanden.“ . . .

„P. Baptista war ein Engel christlicher Liebe; sein Benehmen verrieth die beste, ja eine feine Erziehung; er sprach sehr gründlich über die Pflichten der Menschen. Wir baten ihn, uns öfters zu besuchen, und er kam jeden Monat, ja, wenn er konnte wohl auch öfter. Mit Bewilligung des Gouverneurs bracht' er uns

auch manches Buch, und sagte uns im Namen seines Abtes, die ganze Klosterbibliothek stehe uns zu Diensten. Das wäre für uns ein grosser Gewinn gewesen, wenn es fortgedauert; doch genossen wir dieses Vortheiles einige Monate. Nach der Beichte verweilte er gewöhnlich noch lange, sich mit uns zu unterhalten, und aus allen seinen Gesprächen ging eine redliche, würdevolle, für menschliche Grösse und Heiligkeit erwärmte Gesinnung hervor. Wir hatten ungefähr ein Jahr das Glück, seiner Einsicht und Zuneigung uns zu erfreuen, und diese verläugnete er nie. Auch keine Sylbe konnte jemals die Absicht argwöhnen lassen, dass er nicht seinem Amte, sondern der Politik diene; nie fand eine Verletzung der zartesten Rücksicht statt. Anfangs, um die Wahrheit zu gestehen, misstraut' ich ihm, denn ich war gewärtig, dass er die Freiheit seines Geistes zu unziemlichen Nachspürungen anwenden würde; bei einem Staatsgefangenen ist Misstrauen gar zu natürlich. Aber ach, wie fühlt er sich erleichtert, wenn dieses verschwindet, und er im Vermittler mit Gott kein anderes Bestreben entdeckt als das für die Sache Gottes und der Menschheit! P. Baptist hatte eine eigenthümliche Weise Trost zu ertheilen. Ich klagte mich z. B. aufbrausenden Zornes wegen der Strenge unserer Kerkerzucht an. Da sprach er erst eine Weile mit Heiterkeit und Nachsicht über die Tugend des Duldens, und ging dann darauf über, mir das lebendigste Bild von dem Jammer anderer Verhältnisse zu entwerfen, die von den meinigen verschieden waren. Er hatte viel gesehen in Stadt und Land, Vornehme und Geringe kennen gelernt und über die Ungerechtigkeiten der Menschen nachgedacht; er verstand es vorzüglich, die Leidenschaften und Gewohnheiten der verschiedenen Stände der menschlichen Gesellschaft zu schildern. Allerwärts zeigte er mir Starke und Schwache, Unterdrückende und Unterdrückte; überall sey die Nothwendigkeit vorhanden, entweder unsere Mitmenschen zu hassen oder aus edler Nachsicht und Theilnahme sie zu lieben. Die Beispiele, die er nur erzählte, um mich daran zu erinnern, wie allgemein verbreitet das Unglück sey, und zu wie vortheilhaften Wirkungen es sich benutzen lasse, hatten durchaus nichts Besonderes, vielmehr waren es ganz gewöhnliche; aber er trug sie mit so passenden, so ergreifenden Worten vor, dass ich lebhaft die daraus zu ziehenden Schlüsse fühlen musste. Ach ja! so

oft ich diesen liebevollen Tadel, so edle Rathschläge vernommen habe, glüht' ich von Liebe zur Tugend, verabscheute Niemanden mehr, hätte mein Leben für den Geringsten meiner Mitmenschen hingegeben, und pries Gott, dass er mich zum Menschen geschaffen." . . .

„Grössere Strenge machte unser Leben immer eintöniger. Das ganze Jahr 1824, die nächsten ganzen Jahre bis 1827 — wie vergingen sie uns? Der Gebrauch unserer Bücher, die der Gouverneur uns indessen gestattet, ward uns entzogen. Unser Kerker ward für uns nun ein wahres Grab, dem aber die Ruhe des Grabes mangelte. Jeden Monat nämlich, an einem bestimmten Tage, kam der Polizeidirector nebst einem Lieutenant und einer Wache, um eine sorgfältige Nachforschung bei uns anzustellen. Die erste Wohnung, die untersucht wurde, war die unserige. Bedenkt man, dass unser Hausrath aus zwei Strohsäcken, zwei Decken, zwei Wasserkrügen und zwei hölzernen Löffeln bestand, so begreift man nicht, was es da zwölf Stunden lang (von früh 7 Uhr bis Abends 7 Uhr) zu untersuchen gab; aber das beweist eben den argwöhnischen Kleinigkeitsgeist, der hier waltete. Die Strohsäcke wurden auf die Schanze herausgeschafft, wo der Lieutenant alles Stroh herauszog, und wohl zusah, ob dazwischen etwas versteckt sey; die Decken wurden ausgeschüttelt, die Krüge ausgegossen, — an den Löffeln war nichts Verborgenes. Nun wurden wir Beide nackend ausgezogen, der Polizeidirector selbst trennte alle Nähte unserer Beinkleider und Jacken auf, und Gleiches sollten auch die Schuhe erfahren, als meines Freundes Unwillen den höchsten Grad erreichte. Ihm schien das, was geschah, und durch wen es geschah, so unanständig, so erniedrigend, dass er sich selbst herabgewürdigt fühlte, vor einem Wurm von menschlichem Aussehen zu stehen, der, mit Orden behangen, auf diese Art des Kaisers Ansehen mit Füssen trat, in dessen Namen er ja doch handelte. Er sah mich, vor Kälte und Fieber klappernd, seit drei Viertelstunden im Hemde, und auf die Beendigung der nichtswürdigen Tyrannei harren. Da hob Maroncelli beide Fäuste, suchte seine Verachtung gegen den Trenner schlecht genug zu verbergen, und rief französisch: „Geben sie meinem Freunde eine Decke." „Ich kann nicht (sprach der Director), ich muss vorher dies Alles auftrennen!" Maroncelli rief heftiger:

„Geben Sie eine Decke! Nichts hindert Sie, nachher zu trennen, so viel Sie wollen!“ Ich glaube, in seiner blinden Wuth hätte er Kraft genug besessen, die mächtige lange Kette aus der Mauer zu reissen und ihm um den Kopf zu schlagen. Aber der gute Krahl kam dazwischen, reichte mir eine Decke, und der Polizeidirector war's zufrieden, weil er im Französischen einen anderen Gedanken gefunden hatte. Gleichermaassen ängstlich oder vielmehr kleinlich ging's inbezug auf andere Gegenstände. Tags darauf wurden wir ins Verhör gerufen, um Rechenschaft zu geben über die Gegenstände, die man dennoch in Beschlag genommen hatte. Ich ward zuerst verhört.

Director. Wer hat Ihnen die Erlaubniss ertheilt, diese Brille zu tragen?

Ich. Alle und Niemand: seit den drei Jahren meines Hierseyns hat sie, die Nacht ausgenommen, immer auf meiner Nase gesessen, wie damals, als ich noch frei war. Der Gouverneur, Herr Graf Mikrowsky, der Oberaufseher des Hauses, Sie selbst haben mich immer damit gesehen, und sie mir gelassen.

Dir. Ich habe sie nie gesehen... Ich besinne mich nicht... es ist etwas Ordnungswidriges... ich kann sie nicht zurückgeben.

Ich. Mein Herr, Sie thun mehr als der Kaiser. Dieser hat mich zu 15 Jahren strenger Haft verurtheilt, hat mir aber nicht den Sinn des Gesichtes genommen. Sie blenden mich. Ach Gott! Eine meiner grössten Tröstungen war, den Sternenhimmel zu sehen... Dann meint' ich in Italien zu seyn.... Jetzt werd' ich das Firmament nicht mehr in seinem Glanze schauen.

Der Directer zuckte die Achseln, und inquirirte weiter: „Eine hölzerne Gabel! Wissen sie auch, dass eine hölzerne Gabel eine grosse Verletzung des Vorschriftsmässigen ist?“ Ich nahm alle Geduld zusammen, konnte aber Forderungen der Art nicht vertragen, und in einem Tone, der bis jetzt Allen unbekannt geblieben war, welche die Tracht der Baugefangenen getragen hatten, donnerte ich der Versammlung entgegen: „Droht etwa der österreichischen Monarchie der Einsturz, wenn ich, statt schmutzig mit den Fingern zu essen, dies mit einem Stückchen Holz thue?“ — Durch die Vermittelung des General-Gouverneurs, Grafen Mikrowsky, erhielt ich Tags darauf meine Brille zurück.

Geschah das eigenmächtig, oder in Hoffnung auf des Kaisers Genehmigung? Ich weiss es nicht; aber das weiss ich, dass hinsichtlich der Gabel ein abschlägiger Bescheid einging, wiewohl man uns fünf lange, starke hölzerne Nadeln zum Strumpfstricken liess, und uns Niemand hinderte, durch Zusammenbinden eine Art Gabel daraus zu machen. — Unter dem Namen von Ordnungswidrigkeiten wurden dem Priester Foresti ein Paar von grauer Wolle gestrickte Handschuhe, welche die Baugefangenen ohne Unterschied tragen durften, bei strenger Kälte genommen; dem Exlieutenant Barkiega nahm man die einzige Zerstreuung in seiner Einsamkeit, einen Sperling, den er beim Spaziergange in einem Mauerloche gefangen, und der sich lange Zeit immer unbemerkt unter der Pritsche verborgen hatte, wenn die Untersuchungscommission beschäftigt war. Nachfolgendes Beispiel von deren Verfahrungsweise ist schrecklich. Die Gräfin Confalonieri war nach Wien gekommen, um die Begnadigung ihres Mannes zu erlangen; aber am verhängnissvollen Tage der Entscheidung um Mitternacht war der Courier mit dem Todesurtheile abgegangen. Die Gutmüthigkeit der Kaiserin sandte einen Kammerherrn an die Gräfin, damit er in würdevollem Schweigen den tiefen Schmerz seiner engelgleich guten Fürstin ihr hinterbringe, dass sie nicht die Begnadigung zu erlangen vermocht habe. Ungeachtet der Mitternacht stieg Therese Confalonieri in den Wagen, und flog nach der Burg, und obschon die Kaiserin sich bereits zurückgezogen hatte, so konnte sie ihr doch den Zutritt nicht verweigern. Sie weinte, Beide weinten, ja ihr tiefer Schmerz war so unüberwindlich, dass die Kaiserin mit fliegenden Haaren nach dem Zimmer ihres Gemahles lief, und nach einiger Zeit — mit der Begnadigung von der Todesstrafe zurückkehrte! Nun galt es den Courier zu erreichen, zu überholen, denn er war Ueberbringer des Todesurtheils. Therese wirft sich in den Wagen. Ohne zu rasten, indem sie den Postillonen das Vier- und Sechsfache zahlt, indem sie statt aller Nahrung nur einiges Flüssige schlürft, langt sie zur rechten Zeit in Mailand an, und — Federigo entgeht dem Galgen! Während dieser verhängnissvollen Reise hatte ihr Haupt auf einem kleinen Kissen geruht, welches sie mit Thränen bald einer tödtlichen Angst, nicht zeitig genug einzutreffen, bald der süssesten Hoffnung, bald der zärtlichsten

Gattenliebe durchweicht hatte. Und dieser Vertraute des feierlichsten und traurigsten Momentes im Leben beider Gatten ward den Richtern Federigo's ausgeliefert, die ihn zum Tode verdammt hatten, und gewissenhaft es dem Geretteten zustellten. Es kam mit ihm auf den Spielberg. Hier, aller seiner Kleider beraubt, auf Stroh liegend, jeder Bequemlichkeit entbehrend, mochte er sich wenigstens von dem Schatze nicht trennen; alle Oberaufseher und Gouverneurs hatten das theure Andenken respectirt. Der Baron oder Graf v. V. hielt es für eine Ordnungswidrigkeit, und nahm es ihm weg!! —

„Indessen hatte mein armer Maroncelli eine Geschwulst am linken Knie bekommen, die ihm Anfangs wenig Schmerzen machte, aber ihn zum Hinken nöthigte. Bald hatte er Noth, die Beinschellen nachzuschleppen, und ging daher selten spazieren. An einem Herbstmorgen aber wünschte er mit mir auszugehen, um etwas frische Luft zu schöpfen. Es war Schnee gefallen, und in einem unglücklichen Augenblicke, da ich ihn nicht unterstützte, stolperte er und fiel, welche Erschütterung den Schmerz im Knie sogleich sehr empfindlich machte. Wir trugen ihn auf sein Lager, denn er war nicht im Stande, sich aufrecht zu erhalten. Als der Arzt ihn sah, entschloss er sich endlich, ihm die Beinschellen abnehmen zu lassen. Die Geschwulst verschlimmerte sich von Tag zu Tag, wuchs ungeheuer, und ward immer schmerzlicher, ja die Qualen des Kranken waren so gross, dass er weder in noch ausser dem Bette Ruhe fand. Sah er sich genöthigt eine Bewegung zu machen, aufzustehen oder sich niederzulegen, dann musste ich mit der grösstmöglichen Behutsamkeit das kranke Bein auf das langsamste in die erforderliche Lage bringen, so dass bei oft unbedeutenden Veränderungen der Art manchmal Viertelstunden unter heftigem Reissen vergingen. Blutegel, Fontanelle, Höllenstein, trockne und nasse Umschläge, Alles wurde vom Arzte versucht, aber nur eine Vermehrung der Schmerzen und Nichts weiter bewirkt. Nach der Aetzung mit Höllenstein bildete sich sogar eine Eiterung; die Geschwulst ward voller Wunden, aber sie nahm nicht ab, und die Entleerung der Geschwüre bewirkte keine Erleichterung des Schmerzes! Maroncelli war demnach wohl tausendmal unglücklicher als ich; aber ach! wie litt ich um ihn! Die Sorgen des Krankenwärters waren

mir erfreulich, weil sie einem so lieben Freunde geweiht waren. Aber ihn unter so langwierigen schrecklichen Qualen sich abzehren zu sehen, und ihm keine Rettung schaffen zu können! Vorauszusehen, dass dieses Knie niemals werde geheilt werden! Zu bemerken, dass der Kranke seinen Tod für wahrscheinlicher achte als seine Genesung! Fortwährend seinen Muth und seine Heiterkeit bewundern zu müssen! Ach, das beklemmte mein Herz auf eine unbeschreibliche Weise! In diesem jammervollen Zustande dichtete er noch; sang, unterhielt sich, that Alles, mich zu täuschen, und einen Theil seiner Leiden mir zu verbergen. Er konnte weder verdauen noch schlafen, zehrte sich entsetzlich ab, wurde öfters ohnmächtig, und nahm bei dem Allen seine ganze Lebenskraft zusammen, mir Muth einzusprechen.

Was er in neun langen Monaten litt, übersteigt alle Beschreibung! — Endlich ward erlaubt, dass eine ärztliche Berathung stattfinde. Es kam der Oberarzt, hiess Alles gut, was der Arzt verordnet hatte, und entfernte sich wieder ohne seine Meinung zu äussern über das Uebel und über das, was ferner zu thun sey. Während die Aerzte entfernt waren, sich zu berathen, dichtete Maroncelli ein gar schönes Lied, das er meinem Gedächtniss als ein Vermächtniss für seine theure Mutter und für die andern Lieben anvertraute, weil er den Tod fürchtete. Aber er überlebte das Schrecklichste, sah die Freiheit wieder, nicht aber seine Mutter. Bald kam der Arzt wieder und sagte zu Maroncelli: Der Oberarzt hat es hier, in ihrer Gegenwart nicht gewagt, sich zu erklären, weil er fürchtete, Sie besässen nicht die Kraft, sich eine harte Nothwendigkeit ankündigen zu hören. Ich hab' ihn aber versichert, dass es Ihnen nicht an Muth fehle."

M. Ich hoffe davon einen kleinen Beweis gegeben zu haben, indem ich, ohne aufzuschreien, diese Qualen duldete. Könnte man mir etwa zumuthen —

A. Ja, mein Herr, sich den Fuss abnehmen zu lassen; nur dass der Oberarzt, der einen so abgezehrten Körper sieht, ansteht, dazu zu rathen. Fühlen Sie sich bei solcher Schwäche im Stande, die Ablösung auszuhalten? Wollen Sie es auf die Gefahr hin wagen —

M. Zu sterben? Und würde ich nicht in Kurzem ebenfalls sterben, wenn ich auch diesem Uebel kein Ziel setzte?

A. So wollen wir denn schleunigst über Alles Bericht nach Wien erstatten, und so wie die Erlaubniss zur Amputation eingetroffen ist, —

M. Wie? bedarf es hierzu einer Erlaubniss?

A. Ja, mein Herr.

Acht Tage darauf traf die erwartete Genehmigung ein, der Kranke ward in ein anderes Zimmer gebracht, und wünschte, dass ich ihm folge. „Möcht' ich mein Leben unter der Operation aushauchen (sagte er), damit ich mich wenigstens in den Armen des Freundes befände.“ Meine Gesellschaft ward ihm auch zugestanden. Es erschien der Abt Wrba, der an Paulowitsch's Stelle gekommen war, dem Unglücklichen die heil. Sacramente zu reichen. Nachdem diese religiöse Handlung vollbracht war, erwarteten wir die Wundärzte, aber sie kamen nicht; Maroncelli fing noch ein Lied zu singen an. Endlich erschienen deren zwei.... Der Kranke sass auf dem Bettrande; ich hielt ihn in meinen Armen. Ueber dem Knie, da wo der Schenkel noch gesund war, wurde ein Band fest umgelegt, zum Zeichen für den Kreisschnitt, den das Messer machen sollte. Der alte Wundarzt führte den Schnitt einen Finger tief rings herum, zog dann die durchschnittene Haut herauf, und setzte in den entblössten Muskeln den Schnitt fort. Das Blut floss stromweise aus den Arterien, sie wurden aber bald mit einem Seidenfaden unterbunden. Endlich erfolgte das Durchsägen des Knochens. Maroncelli stiess keinen Schrei aus. Als er sah, dass sie sein abgenommenes Bein hinwegtrugen, warf er einen wehmüthigen Blick darauf, und wandte sich dann zu dem Wundarzte, der die Operation vollzogen hatte: „Sie haben mich von einem Feinde befreit, und ich habe kein Mittel, es Ihnen zu vergelten.“ Im Fenster stand in einem Glase eine Rose. „Ich bitte Dich, mir diese Rose zu bringen“, sagte er zu mir. Ich brachte sie ihm und er übergab sie dem alten Wundarzte mit den Worten: „Ich habe nichts Anderes zum Beweise meiner Dankbarkeit Ihnen anzubieten.“ Dieser nahm die Rose und weinte. Die Operation geschah am 18. Juni, am Jahrestage der Schlacht bei Waterloo. — Die Wundärzte hatten gemeint, die Krankenanstalt des Spielberges

enthalte alles Nöthige, die Instrumente ausgenommen, die sie mitbrachten; als aber die Ablösung vollendet, wurden sie gewahr, dass mehrere nothwendige Dinge fehlten: Wachsleinwand, Eis, Binden u. s. w. Der arme Verstümmelte musste zwei Stunden warten, bis Alles aus der Stadt herbeigeschafft war. Endlich durfte er sich auf das Bett niederstrecken, und das Eis ward ihm auf den Stummel gelegt. Tags darauf reinigten sie ihn von dem geronnenen Blute, wuschen ihn, zogen die Haut darüber, und legten den Verband an. Einige Tage hindurch reichte man dem Kranken nur eine halbe Tasse Fleischbrühe mit einem eingequirlten Eidotter; als aber die Gefahr des Wundfiebers vorüber, fingen sie an, ihn stufenweise wieder mit nahrhafterer Kost zu stärken, denn der Kaiser hatte befohlen, er solle, bis seine Kräfte wieder hergestellt seyen, aus der Küche des Oberaufsehers gute Speisen erhalten.“ . . .

„Dass unter den verschiedenen deutschen Priestern auch nicht ein schlechter uns zufiel! Dass wir nicht Einen entdeckten (und der ist doch so leicht zu entdecken), der sich zum Werkzeuge der Politik hergegeben hätte! Ja nicht Einen, der nicht in sich das Verdienst grosser Gelehrsamkeit, höchst verständiger katholischer Glaubensansichten und gründlicher Philosophie vereinigt hätte! O wie schätzenswerth sind solche Diener der Kirche! Diese Wenigen, die ich kennen lernte, flössten mir eine sehr vortheilhafte Meinung von der katholischen Geistlichkeit Oesterreichs ein.“ . . .

„Wohl rührte mich's unsern Himmel wieder zu sehen, Gesichtern zu begegnen, die nicht mehr den nördlichen Zuschnitt haben, und von jeder Lippe Laute unserer Sprache zu hören; es war dies aber eine Gemüthsbewegung, die mich eher zur Wehmuth als zur Freude stimmte. Wie oft bedeckte ich mir im Wagen das Gesicht mit den Händen, und weinte, während ich that, als ob ich schlief! Wie oft schloss ich die Nacht hindurch kein Auge, und lag in Fiebergluth, indem ich bald die heissesten Segenswünsche über mein süsses Italien ausgoss, und dem Himmel dankte, ihm wiedergegeben zu seyn, bald mich abquälte keine Nachricht von Hause zu haben oder von Unglücksfällen träumte, bald auch daran dachte, dass ich in Kurzem genöthigt seyn werde, mich — vielleicht für immer! — von einem

Freunde zu trennen, der so viel mit mir gelitten, und der so auffallende Beweise brüderlicher Liebe mir gegeben hatte. Ach, so lange im Grabe verlebte Jahre hatten die Lebhaftigkeit meines Gefühles nicht getilgt! Aber diese Lebhaftigkeit neigte sich so wenig zur Freude, — so sehr zum Schmerze."...

„Um mein Leiden voll zu machen, war Mantua der Scheidepunkt für mich und Maroncelli. Hoch betrübt brachten wir Beide die Nacht hin. Ich war bewegt wie ein Mensch am Vorabende der Eröffnung seines Verdammungsurtheils. Am Morgen wusch ich mir das Gesicht, und sah in den Spiegel, ob man es noch bemerken könne, dass ich geweint habe. Ich nahm, so gut ich's konnte, eine ruhige und lächelnde Miene an, that ein kurzes Gebet zu Gott, aber in Wahrheit sehr zerstreut, und als ich hörte, dass Maroncelli schon seine Krücke in Bewegung setzte und mit dem Kellner spreche, macht' ich mich auf, ihn zu umarmen. Wir schienen Beide voll Muthes für diese Trennung, sprachen etwas bewegt mit einander, aber mit fester Stimme. Der Gendarmerieofficier, der ihn an die Grenze der Romagna geleiten soll, ist angelangt,... wir müssen scheiden... wir wissen uns fast Nichts zu sagen... eine Umarmung — ein Kuss — noch eine Umarmung. — Er steigt in die Kutsche — er verschwindet, ich bleibe wie vernichtet zurück! — Ich ging in mein Zimmer, warf mich auf die Knie, und betete für diesen armen Verstümmelten, von seinem Freunde Getrennten, und brach in Thränen und Schluchzen aus. — Ich lernte viele treffliche Menschen kennen, fand aber Keinen so innig im Umgange wie ihn; Keinen der rücksichtlich des feinen Tons besser erzogen gewesen; Keinen, der jedem Anfalle von Rohheit weniger unterworfen gewesen; Keinen endlich, der so unablässig daran gedacht, dass die Tugend in einer fortwährenden Uebung der Geduld, des Edelmuthes und der Besonnenheit bestehe. O du Genosse so vieler Leidensjahre! Der Himmel segne dich, wo du auch leben magst, und gebe dir Freunde, die mir an Liebe gleichkommen, an Herzensgüte mich übertreffen! —... So sehr ich nun, aus vielen Ursachen, trübe gestimmt war, so brachte folgender Vorfall mich doch ein wenig zum Lachen. Ueber einem Tische im Wirthshause nämlich hing ein Theaterzettel, den ich herabnahm und las: Francesca v. Rimini, Oper, in Musik gesetzt von u. s. w. „Von wem ist diese Oper,

fragte ich den Kellner. „Wer sie in Reime und Musik gesetzt hat — erwiederte er — das weiss ich nicht. Uebrigens bleibt es doch immer die Francesca von Rimini, die Alle kennen.“ „Alle? (sprach ich zu ihm) Ich, der ich aus Deutschland komme, was soll ich denn von eurer Francesca wissen?“ Der Kellner, ein rüstiger Bursche mit ziemlich trotziger echt brescianischer Miene, sah mich hierauf mit geringschätzigem Erbarmen an, und sprach wegwerfend: „Was hat sich da zu wissen? Hier, gnädiger Herr, handelt sich's nicht um Francesca's; es handelt sich um eine Francesca v. Rimini, die einzig ist: ich meine das Trauerspiel des Herrn Silvio Pellico. Hier haben sie's in eine Oper gebracht, indem sie's ein bischen verhunzten; aber Alles einerlei — sie bleibt immer dieselbe.“ Darauf ich: „Ach, Silvio Pellico. Es ist mir, als hab' ich ihn nennen hören. Ist es nicht der garstige Ruhestörer, der zum Tode und dann zu strengem Gefängniss verurtheilt ward — es mögen acht bis neun Jahre seyn?“ Hätt' ich doch diesen Scherz mir nicht erlaubt! Er sah sich um, blickte dann mich an, fletschte mir die schönsten 32 Zähne entgegen, und hätte er nicht ein Geräusch gehört, er hätte mich, glaub' ich, erwürgt. Er ging und murmelte: garstiger Ruhestörer. Bevor ich aber abreisete, kam er dahinter, wer ich sey, und konnte nun nichts mehr, weder fragen, noch antworten, noch schreiben, noch seiner Wege gehen, er konnte nichts als mich anstieren, sich die Hände reiben und zu Allem sagen: sior si, sior si (Ja Euer Gnaden!) es mochte passen oder nicht, so dass es schien, als ob er niese.“...

In einem „Schluss“ überschriebenen Anhang zu seiner Uebersetzung „Silvio Pellico's“ theilt Fr. H. Görlich, Pfarrer in Strehlen, einige von Silvio Pellico selbst herrührende biographische Angaben mit, die wir, als Ergänzung zu obigen von Herrn Friedrich Crüger aus Königsberg gelieferten Notizen, noch folgen lassen:

„Ich wurde in Saluzzo im Jahre 1789 geboren von Honoratius Pellico und Marie, geborne Tournier, beide gut und liebenswürdig. Meine Kindheit war glücklich. Mein Bruder Ludwig und ich liebten uns zärtlich, und unsere Aeltern überhäuften uns mit Liebe und Güte. Einen Theil dieser ersteren glücklichen Jahre verlebte ich in Pignerol, wo wir den Priester Manavella,

einen vortrefflichen Mann, zum Lehrer hatten, und wo mein Vater, immer die Wissenschaften pflegend, sein Vermögen im Handel angelegt hatte. Er liebte die Poesie, und suchte auch mir Geschmack dafür einzuflössen. Meine Mutter, aus Chambery, war eine Frau von hohem Geiste, doch bescheiden und fromm wie mein Vater. — In Turin setzte ich meine Studien fort. Im Alter von 17 Jahren ging ich nach Lyon, mit dem schwankenden Projecte, in den Handel einzutreten; aber ich hatte keine Lust dazu, und beschäftigte mich fast einzig, und so viel ich konnte, mit Erweiterung meiner Kenntnisse. Ich wohnte bei Herrn Rübod, dem Cousin meiner Mutter, und verlebte drei Jahre in der Umgebung wohlwollender Personen daselbst. Da ergriff mich das Heimweh. Ich trennte mich mit Bedauern von meinen so guten Verwandten; aber ich konnte nicht mehr leben fern von Italien, fern von Vater und Mutter, die ich zärtlich liebte. Wir sahen uns in Mailand, wo mein Vater zum Haupte der Abtheilung im Kriegsministerium ernannt war. Ich hatte mich überall wohl befunden, aber hier war ich noch glücklicher. Ich erhielt einen Lehrstuhl im Collegium der Militair-Waisenkinder, als ich erst 20 Jahr alt war. Dieser Beruf beschäftigte mich nur eine Stunde des Tages; ich hatte also viel Freiheit, studirte, und ging viel unter Menschen, denn mehrere berühmte Schriftsteller, wie Monti und Foscolo, gewährten mir Freundschaft und Wohlwollen. Mit besonderer Vorliebe schloss ich mich an Letzteren an. In diesem meinem Glücke fühlte ich wohl oft, dass ich hätte so fromm seyn sollen wie meine Aeltern; aber mein Glaube war schwankend, ich zweifelte und diese Ungewissheiten über die Religion waren für mich eine geheime versteckte Wunde; ich bestrebte mich die verschiedenen Systeme der Philosophie kennen zu lernen, aber ich fand die Wahrheit nirgends. Die Welt und mein kleiner literarischer Ruhm betäubten mich. — Napoleon fiel. Mein Vater verliess Mailand, um nach Turin zurückzukehren, wo man ihn zum Präsidenten in der Administration der Staatsschulden ernannt hatte. Mein Bruder Ludwig, welcher Secretair des Grossstallmeisters Grafen Caprera in Mailand war, wechselte auch seinen Platz, und wurde Secretair bei der Regierung von Genua. Mich hielten einige Freunde in Mailand zurück, Graf Porro vertraute mir die Erziehung zweier seiner

Kinder, und in seinem Hause lachte mir Alles entgegen. Aber der Tag des Unglücks sollte bald erscheinen: ich wurde arretirt den 17. October 1820, und verliess mein Gefängniss den 1. August 1830, sterbend beinahe, aber getröstet durch den heiligen Glauben, den ich errungen, und durch die Liebe, die ich gewiss war in meiner Familie wiederzufinden, käm' ich wieder nach Turin zurück. Und ich kam, ward aufs Neue Einer der glücklichsten Männer bis zum Tode meiner Mutter — sie starb den 12. April 1837. Ein Jahr darauf verlor ich meinen Vater, dem mein Bruder Ludwig im Jahre 1841 folgte. Diese Schläge drückten mich schwer, und ich brauchte Zeit, ehe ich mich daran gewöhnen konnte, ohne diese geliebten Wesen zu leben, die Religion allein konnte Frieden wieder geben! Ich bereite mich vor — auf den Tod, und der etwaige Rest meines Lebens gewährt mir Zufriedenheit des Herzens. — Freundliche Aufnahme und Pflege ist mir durch die Frau Marquise von Barolo zu Theil geworden; mein jüngster Bruder, der Jesuit ist, und meine Schwester Josephine lieben mich zärtlich, und meine Landsleute sind alle nachsichtig gegen mich, — ich kenne keine anderen Leiden als die Kränklichkeit. — Hier, mein Freund, haben Sie meine bescheidene Geschichte. Obgleich ich nicht die Ehre habe, Sie zu kennen, so hab' ich mir's doch zur Pflicht gemacht, auf Ihre Fragen zu antworten. Ich bin mit Achtung Ihr gehorsamer Diener Silvio Pellico."

Ausser den oben genannten Dramen[1]) und lyrisch-epischen Canzonen[2]) hatte Pellico im Kerker verschiedene kleine Poesien, u. a. eine Ode auf den Tod Napoleon's (in morte di Napoleone) und eine auf den Tod Lord Byron's, entworfen. Alle diese Dichtungen schrieb er auf die Tischplatte und die Kerkerwände, und arbeitete sie später, nach der Freilassung, in Turin aus. Von diesen Dichtungen leuchten noch jetzt die Kerkermauern, wie von dem Lichtglanze, womit des h. Petrus Befreierengel des Apostels Gefängniss füllte. Während der Gefangenschaft erlernte Pellico die griechische und deutsche Sprache; fürwahr keine Gefängnisssprachen; Kerkermauern zersprengende und niederstür-

1) Ester d'Engaddi, Iginia d'Asti, Leoniero da Dertona. — 2) Cantiche: Tancreda, Adello, Rosilde und Eligi e Valfrido.

zende Sprachen, schallend durch die Pindar- und Schillertrompete; Sprachen, die mit dem schmetternden Posaunenschall des jüngsten Gerichts alle Kerkergräber, den Spielberg in erster Reihe, sprengen werden:

„Bis auf diesen leichenvollen Hügeln
Die allmächtige Posaune klingt,
Und nach aufgerissnen Todesriegeln
Gottes Sturmwind diese Leichen in Bewegung schwingt —
Bis, befruchtet von Jehova's Hauche,
Gräber kreissen — auf sein mächtig Dräu'n
In zerschmelzender Planeten Rauche
Ihren Raub die Grüfte wiederkäu'n." [1])

Sprachen, deren Kerker-zertrümmender Schall die Richter der Pellico's, Maroncelli's, Confalonieri's, oder der im Montmartre-Processe Verurtheilten von ihren Stühlen herunter in das höllische Feuer fegen, und den Teufeln zuschleudern werden, ihre Opfer aber auferwecken zum Lichte der Paradieseswonne himmlischer Freiheit.

Als Pellico den Spielberg verliess, war er 40 Jahre alt. Er verliess ihn wenige Tage vor dem Eintreffen der Nachricht von der Julirevolution. Am ersten Tage des Ausbruchs derselben hatte Kaiser Franz den Befehl zu Pellico's und Maroncelli's Befreiung unterzeichnet. Wer weiss, was geschehen wäre, wenn die Kunde früher erfolgt wäre. Ereilte doch den amtlichen Begleiter der beiden Freigelassenen noch in Klagenfurt ein Befehl aus Wien, den Transport der Unglücklichen in ihre Heimath, bis auf weitere Ordre, zu verzögern. Endlich langte die Transportkutsche mit S. Pellico Abends den 17. September 1830 in Turin an, nachdem Maroncelli schon in Brescia von polizeilicher Controlle befreit worden. „Wer, ach wer könnte die Wonne beschreiben, die mein Herz, die mein Herz und das Herz meiner Geliebten empfand, als ich Vater, Mutter, Brüder wiedersah und umarmte? . . . Wiedergegeben diesen fünf theuersten Gegenständen meiner Liebe, war ich, bin ich der Beneidenswertheste der Sterblichen!" Und dazu hatte ihn die Wiener Hof- und Staatskanzlei durch ein zehnjähriges Kerkermartyrium gemacht — und trotzdem beharrte der geographische Begriff, Italien, bei seinem

---

1) Schiller, Gedichte. Elegie auf den Tod eines Jünglings.

Abscheu gegen das Regiment und seiner Jochabschüttelungsbegeisterung? Das undankbare Italien!

Noch im Jahre 1830 liess Pellico die Tragödien Ester d'Engaddi, Iginia d'Asti, und die vier ersten Cantiche erscheinen. 1832 traten an's Licht: Die Tragödien Gismonda da Mendrisio, Leoniero da Dertona, Erodiade und die Prigioni; 1833 die Tragödie Tommaso Moro; 1834 von den Pflichten des Menschen[1]); 1837 die lyrischen Poesien und die sieben letzten Cantiche. Mit der Veröffentlichung der ‚Prigioni' hatte Pellico begreiflichermassen seine Censur- und Polizeinöthen, bis ihm endlich, dank der Verwendung des Conte Berando di Pralormo, die Erlaubniss ertheilt ward. Eine Herzensfreude überraschte ihn in jener Zeit durch Vittorio Alfieri's, von einer Florentinischen Dame Signora Guirina Maggiotti, ihm als Geschenk zugesandte Taschenuhr.

Wiewohl sich Pellico seit 1834 vom Theater zurückgezogen hatte, und seit 1837 überhaupt kein Schriftwerk erscheinen liess, entwarf er doch zwei Tragödien: I Francesi in Agrigento, eine Episode aus der Neapolitanischen Geschichte, zur Zeit der Sicilianischen Vesper; und Rafaello da Siena, worin Dante Alighieri's grosse Persönlichkeit in dramatische Handlung tritt. Beide Tragödien blieben, wie seine 1834 geschriebene Tragödie Corradino, unedirt. Erst drei Jahre vor seinem Tode, 1850, erhielt er vom König von Sardinien den Civilverdienstorden, und auch dann nur infolge der andringlichsten Vorstellungen Massimo d'Azeglio's, der damals Präsident des Staatsrathes war, und mit dem er zugleich zum Ritter jenes Ordens ernannt ward. Kein Ritter des piemontesischen Civilverdienstordens hat mehr Verdienst um die Erschütterung der österreichischen Kerker- und Galgenherrschaft in Italien; keiner mithin auch mehr Verdienst um die Befreiung Italiens von dieser Herrschaft, als der Verfasser von ‚Le mie Prigioni', einem Werke, worüber das italienische Volk so bitterlich weinte, wie der alte Jacob über seines Lieblingssohnes, Joseph, blutigen Rock. Die piemontesischen

---

1) Dei doveri degli Uomini, discorso ad un giovane, in 32 Capiteln, deren jedes eine Menschenpflicht erörtert. Das Werkchen ist eine der trefflichsten moralphilosophischen Abhandlungen in italienischer Sprache.

Wähler zum Parlamento von 1848 hatten freilich schon jene Thränen bis auf die Erinnerung ausgeschwitzt. Keinem von ihnen fiel es ein, Silvio Pellico zum Abgeordneten zu wählen. Selbst Pellico's Vaterstadt, sein geliebtes, durch ihn berühmt gewordenes Saluzzo, bewarb sich nicht um die Ehre, einen solchen, durch den Dichterlorbeer wie durch die für das Heil und die Freiheit seines Vaterlandes errungene Märtyrerpalme, gleich ruhm- und ehrwürdigen Bürger als ihren Vertreter ins Parlament zu schicken. — „Im Fleiss kann dich die Biene meistern, In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer seyn, Dein Wissen theilest du mit vorgezognen Geistern, Die Kunst „der Undankbarkeit", o Mensch, hast du allein", und vor allen Bestien voraus!

Wenn nicht im Kerker, so starb Silvio Pellico doch am Kerker; womit sich, faute de mieux, die Hof- und Staatskanzlei zufrieden geben durfte. Am Abend des letzten Januartages 1854 erlag Pellico seinen Kerkerleiden: einem erstickenden, mit heftigem Herzklopfen und Schwindel verbundenen Asthma; infolge des Alpdruckes, worauf der auf seiner Brust als Nachtmahr hockende Spielberg lastete, und infolge der würgenden Anstrengungen des armen Herzens, um den „schweren Kerker", unter dessen Druck es ächzte, auszukeuchen.

Nach der Schilderung seines Biographen, Briano, war Silvio Pellico von sehr kleinem Wuchse; den schmächtig kurzen Körper überwölbte eine breite, mächtige, hohe, heitere Stirne, von welcher die edlen und ernsten Gedanken zu leuchten schienen. Er hatte dunkle ins Blaue spielende Augen, deren Blickesausdruck trauerndfest und liebreich. Die feinen, dünnen Lippen umschwebte zuweilen ein Lächeln voll Liebesinnigkeit und Schwermuth. [1]) Pellico's Geistes- und Seelencharakter zeichnet Briano wie folgt: „Silvio Pellico dürfte unter den Zeitgenossen als Derjenige hervorzuheben seyn, der jene drei grossen Principien, Religion, Vaterland und Kunst, stärker und inniger, als irgend ein Anderer, in seinem Gemüthe verband und in Einklang setzte. Wer einen dieser Affecte in ihm zu trennen versucht, kannte ihn entweder nicht, oder verleumdet ihn... Warm und beständig in seiner

1) labbra sottilissime, composte da quando a quando ad un sorriso pieno di amorevolezza e di malinconia. a. a. O. p. 39.

Freundschaft, fühlte er sich mit seinen Unglücksgenossen durch unzerreissbare Bande einer heiligen Verpflichtung vereinigt. Und wie Viele derselben erfuhren nicht seine freigebige, werkthätige Liebe! Sich selbst Alles versagend, und mit dem Wenigsten begnügt, half er mit seinen, nicht allzureichen Mitteln, Andern aus. Der lernbeflissenen Jugend ertheilte er bei jeder Gelegenheit solchen Rath, den Jeder beherzigen, Niemand vergessen mochte. Vielversprechende Geister hatten sich seiner Gunst, seiner Aufmunterung und seines Zuspruchs zu erfreuen. Mit ihnen wurde er wieder jung, begeisterte er sich für ihre Herzenswünsche und Anliegenheiten, und brannte vor Eifer, ihnen mehr zu seyn als Freund und Bruder. Welche Schätze von Zuneigung, von innigen und grossmüthigen Empfindungen, erschloss er ihnen nicht in jenen Gesprächen, deren Jeder sich wie eines höchsten Glückes erfreute und rühmte!... Selbst Leute aus den untern Ständen, die in seinem Dienste standen, oder ihm sonst näher kamen, empfingen einen Eindruck von Seelentrost und Bewunderung, den sie nie wieder vergassen. Das zeigte sich in hervortretender Weise bei seinem Tode; als die arme Bahre und das arme Geleite jene Strassen berührte, wo ihn die Leute öfter hatten lustwandeln sehen. Da hörte man die Aeusserung von Mund zu Munde gehen: „Gott straft uns damit, dass er uns einen so guten und tugendhaften Mann entreisst." Und so verhält es sich in der That: Wer ein solches Leben, wovon ich mit schwacher Hand nur einige Umrisse gegeben, auch nur oberflächlich beobachtet hat, der muss in den Ruf jener gewöhnlichen, aber schlichten und ehrlichen Bewunderer Silvio Pellico's mit einstimmen: Wahrhaftig Gott straft die Menschen, wenn er ihnen solche Seelen nimmt!" [1])

Unser mehrbelobter Landsmann, unser um die ital. Literaturgeschichte und neuere Geschichte wohlverdienter Literarhistoriker, Emil Ruth, scheint, nach seinem Urtheilsspruch über Silvio Pellico zu schliessen, vom Gegentheil überzeugt: dass nämlich

---

1) Cosi è infatti: chi solo per poco ha studiato una tal vita, della quale con debil mano io non feci che tracciare alcuni lineamenti, non può non esclamare con quegli oscuri, ma schietti ammiratori di Silvio Pellico: veramente punisce Iddio la terra quando le toglie una di tali anime! G. Briano a. a. O. p. 37 f.

Gott die Menschen straft, wenn er ihnen Seelen, wie Silvio Pellico, schenkt. Ihm zufolge „verdankte S. Pellico seine Berühmheit allein der späteren Beschreibung seiner — Gefangenschaft auf dem Spielberg.“ [1]... Dass der 24jährige Dichter der Francesca da Rimini durch diese Tragödie, mithin 6 Jahre vor seiner Gefangenschaft, weit über die Grenze seines Vaterlandes hinaus, mit Einem Schlage, wie Goethe durch den Werther und Schiller durch die Räuber, berühmt wurde, das fiel dem wackern Herrn Ruth nicht ein, als er jenes „allein“ hinschrieb; oder er drückte über jenes Factum beide Augen zu. In Italien hatte dem jungen Dichter seine Erstlingstragödie einen volksthümlichen Ruhm erworben, wie kaum eine Erstlingsdichtung irgend einem anderen seiner berühmtesten Zeitgenossen. „Er selbst“ — schreibt ruhig unser Geschichtsliterator und Literaturhistoriker weiter — „Er selbst“ — Pellico nämlich — „war kein starker Geist und wäre ohne seine Prigioni wohl nie aus dem Dunkel der Unbedeutenheit herausgetreten.“ Was so ein paar Partikelchen wie „wohl nie“, aus solcher Feder hingespritzt, für verheerende Wirkungen anrichten! Wo sie hinspucken, wächst kein Gras. Ohne die Prigioni wäre „wohl nie“ ein Mensch wie Pellico „aus der Dunkelheit herausgetreten.“ Ein Mensch wie Pellico, dessen Name, beregtermaassen, schon bei seinem Eintritt in das Grabesdunkel seiner Kerker diese wie mit einem Lichtschein erhellte. Ein obscurer, schwacher Geist, wie Pellico, wäre in ewiger Dunkelheit begraben geblieben, der Geistesstärke zum Trotz, die er doch darin bewies, dass er diese zehnjährige Marter duldermuthig und bloss körperlich, nicht an Geist und Seele gebrochen, ertrug; darin bewies, dass er inmitten dieser zehnjährigen Kerkerfolter, bei einem zerrütteten, mit tödtlichen Krankheiten, ja mit dem Tode jahrelang ringenden Körper drei seiner besten, geistesfrischesten Tragödien dichtete, worin jegliche Scene mehr Spannkraft des Geistes, des Gemüthes, mehr Zeugungsvermögen, mehr Sprachgewalt und Kunst in Anspruch nimmt, als ein Dutzend Literarhistoriker auf dem Stapel haben; viele andere im Kerker unter den schrecklichsten Leiden verfasste oder entworfene Dichtungen ungerechnet, die vier ‚Cantiche‘ z. B., die eher eine mittelalter-

---

1) Gesch. v. Italien vom Jahre 1815 bis 1850. I. S. 260 f.

lich-rauhe, kriegerische Stärke athmen, als dass sie Producte eines geschwächten, siechen Geistes schienen. Doch nicht bloss diese beweiskräftigen Zeugenschaften und Zeugungen bekunden eine ungewöhnliche Geistes-, Willens- und Charakterstärke: die sechs bis acht Trauerspiele, die sieben Cantiche und so viele andere kleine Poesien und treffliche Abhandlungen in Prosa, die Pellico nach der Gefangenschaft bei untergrabener Gesundheit und Erschöpfung seiner körperlichen Kräfte schrieb, sind sprechende unverwerfliche Beweise von einer bewundernswürdigen, ausserordentlichen, man darf sagen, beispiellosen Geistesstärke, die sich, den zehnjährigen Kerkerqualen zum Trotz, ungebeugt und unerschüttert erhalten. Beweise von ausserordentlicher Geistesstärke freilich für Jeden, nur nicht für einen ausserordentlichen oder ordentlichen deutschen Professor, der, wie schon Schiller's Räuber sagt, „ein Collegium über die Kraft liest, mit einem Riechfläschchen von literarisch-ästhetischem Hirschhorngeist unter der Nase.“ Wenn aber der Herr Professor weiter insinuirt: ein wüstes Jugendleben hätte dem Kerker schon „gewaltig vorgearbeitet“; ein „Leben voller Wonne“, „die sinnliche Lust“ hätte Silvio Pellico's Geisteskräfte „bis auf die Hefe ausgekostet“, schon damals, als er aus Lyon nach Mailand zurückkehrte, also vor der Abfassung seines ersten Trauerspiels, Francesca da Rimini; Pellico wäre „schon fast mit dem Leben fertig zu seiner Familie zurückgekehrt“, als sein schriftstellerisches Dichterleben kaum begonnen, — wenn der Literarhistoriker und Historiker aus solchen ohne allen Beleg und Nachweis hingeschleuderten, Pellico's Jugendleben beschmutzenden Verdächtigungen folgert: „Der Rausch war verflogen und die Kraft des Geistes versiegt“: so hat der Verfasser der „Geschichte der ital. Literatur“, der „Geschichte des ital. Volkes unter der Napoleonischen Herrschaft“, und der „Geschichte Italiens von 1814 bis 1850“, entweder kein einziges von S. Pellico's Dramen, — auch erwähnt er keines einzigen derselben — gelesen; oder sein kritisch-ästhetisches Verständniss ist nach dem Begeisterungsrausch, in den dasselbe Peter Aretino's trotz Liederlichkeit, „Leben voller Wonne“, „sinnlicher Lust“, und allen möglichen Lastern, gefeiertes Genie und hochgepriesene Komödien [1])

1) s. Gesch. d. Drama's IV. S. 522.

versetzten, „schon fast“ bis auf die Hefen versiegt; oder aber unser gewiegter Historiker und Literarhistoriker hat diese, im Widerspruch mit allen uns bekannten Biographen und Beurtheilern Pellico's, so wegwerfende Abfertigung und dessen Leumund kränkende Verlästerung von dem Professorstuhle herab, wie die von betäubenden Dämpfen umwallte Pythia, mit den Schmauchdämpfen seiner Pfeife oder Cigarre eben nur so hingeblasen. Italiens Heidelberger Culturhistoriker schmaucht denn getrost den Pellico-Kopf, als ob's ein Pfeifenkopf von Meerschaum wäre, durch und durch bis er schwarz wird: — „Ihn (Pellico) beherrschte, wie so viele Geister, das ganze, enge zusammenschnürende Kastengefühl, das den Geist nur in gewissen engen Grenzen sich zu bewegen erlaubt, das vor jeder freien Anschauung des Lebens zurückbebt, das sich in Unthätigkeit des Denkens und in Unfähigkeit der Erhebung über das Irdische zu unbedingter Unterwerfung unter menschliche Satzungen bringen lässt.“ [1]) — So viel Worte, so viel Dampf; so viel Kräuselrauch, so viel blauer Dunst. Jede Seite in Pellico's Schriften straft diese räucherigen Pinselstriche Lügen. Die ‚Prigioni‘ insbesondere sind eine ununterbrochene Reihe von Beweisen des baaren Gegentheils. Unsere nur spärlichen, auszugsweisen Mittheilungen daraus, schon diese reichen hin, um solches qualmende Gerede zu nichte zu machen und die Rauchwirbel der Professorperioden dem Qualmer in die Augen zu jagen. Pellico's Verkehr mit den Gefängnisswärtern, seine zartfühlende, liebreichfreundliche Umgangsweise mit ihnen, mit dem gutmüthigen, diensteifrigen Tremolo in den Venetianischen Piombi z. B.; die reinmenschliche, herzinnige Freude an dem bewusstlos in diesen ungebildeten Kreisen aus den untersten Classen zu Tage tretenden Menschenadel und an ihrer schlichten unverfälschten Naturgüte; diese Seelenfreude, die aus seiner Schilderung der Gefangenwärter auf dem Spielberg athmet; diese Trostesseligkeit, die sein zerschlagenes, von den erlauchten Kasten gerade „zusammengeschnürtes“ und zerdrücktes Herz im Verkehr mit jenen niedrig Gestellten empfand, deren Inneres das Abbild des Gottmenschen durch die rauhe Aussenseite strahlte, und in ihrem tiefen Mitgefühl, ihrer Barmherzig-

———————

1) a. a. O. S. 262.

keit, offenbarte — diese Blätter allein schon führen den tilgenden Schwamm über jenes Phrasengeschmäuche, und stellen das Bild unseres Kerkermärtyrers in der vollen Reinheit seiner liebevoll schönen Seele wieder her. „Ach, der Gute ist immer der Landsmann des Unglücklichen!“ [1]) hörten wir oben den von „einem gewissen Hochmuth gegen alle Ausgeschlossenen“ beherrschten, schwachgeistigen Fanatiker [2]) für „ausschliessliche Kirchlichkeit“, rufen: den Unglücklichen, auf dem Transport nach dem Spielberg von deutschem Landvolk an der Heerstrasse mit theilnahmvollen Thränen begrüsst, überströmenden Herzens rufen, von diesem flüchtigen Strahl menschlichen Erbarmens freudig erhellt in seinem Elend. Und gleich darauf: „Wie süss ist uns das Mitleiden unserer Mitmenschen — wie süss ist es sie zu lieben. [3])“ Hilft alles nicht! Der liberale, unkirchengläubisch starkgeistige Culturhistoriker muss nun einmal im Interesse des bequem-freisinnig-geschichtlichen Radicalismus, den aus Vaterlandsliebe sich hinopfernden Freiheitsmärtyrer zu seiner bête noire auf dem Schreibstuhl in aller Docenten-Gemächlichkeit schmauchen: „Das Reinmenschliche“ — pafft er weiter — „war ihm (Pellico) in seinem ascetischen Brüten ganz fremd und interesselos.“ [4]) Starker Tabak! — „Er (Pellico) hat kein Werk geschaffen, das in der geistigen oder socialen und politischen Entwickelung einen Schritt vorwärts geführt, oder das auch nur aus dem Herzen des Volkes hervorgegangen, die Stimmung einer Zeitperiode dichterisch angedeutet, gehoben, verherrlicht hätte.“ Paff, paff, paff! — Wenn in keinem anderen Werke — das sollte der Verfasser der Geschichte Italiens von 1815 bis 1850 doch wohl wissen — wenn in keinem anderen Werke, so hat Pellico in seinen Prigioni jenes, vom Historiker seiner Zeit und seines Landes ihm abgesprochene Werk geschaffen. Ganz Italien erhebt sich wie Ein Mann, um dies zu bezeugen. Wie kaum ein anderes Schriftwerk in italienischer Sprache haben die Prigioni zur Erschütterung

1) Ah il buono è sempre compatriota degl' infelici. Prig. c. LVI. p. 134. s. oben S. 424. — 2) „Nur die Fanatiker im weiteren Sinne, die kräftigen Naturen greifen in die Geschichte ein. Zu diesen gehörte aber Pellico durchaus nicht.“ Sondern, wie sich von selbst versteht, zu den ausgewebbten, schwachsinnigen und schwachherzigen Fanatikern. — 3) Oh quanto è soave l'amarli! — 4) a. a. O. 263.

der österreichischen Herrschaft in Italien mitgewirkt. Den patriotischen Nationalgeist mochten andere Schriften heftiger entflammen. Die italienischen Herzen, das Herz Italiens hat kein Werk gegen die Kerkerpolitik der Regierung so gewaltig aufgeregt und aufgewiegelt, als Pellico's so harmlos scheinende Prigioni. Aus dem empörten Nationalherzen, dem erbitterten Volksgemüth bricht aber die unbeugsame Widerstandskraft, brechen die Revolutionen hervor. Das in seinen innersten Menschlichkeitsgefühlen gemisshandelte und aufgerüttelte Volksherz, dies bricht der Freiheit eine Gasse, und der „geistigen, socialen und politischen Entwickelung" die Bahnen. Wie die sieben österreichischen Speere, die sich Winkelried in die Brust drückte, der Freiheit des Schweizervolkes: so brachen die vierzehnmal sieben Speere, die 98 oder 99 Capitel der von Pellico in seinen Prigioni geschilderten zehn österreichischen Kerkerfolterjahre, die sich seine Generation ins Herz drückte, der Freiheit des nächstfolgenden Geschlechtes eine breite Gasse. Wie? Und das wäre „kein Schritt" vorwärts gethan in der „geistigen oder socialen und politischen Entwickelung?" Die blutigen Thränenströme, die dieser Befreiungsstoss dem Herzen des italienischen Volkes entriss, sie wären nicht aus dem Herzen des Volkes hervorgebrochen? Und trotz alledem hätte Pellico kein Werk geschaffen, das die „Stimmung seiner Zeitperiode" „gehoben"; da doch sein Prigioni-Werk diese Stimmung bis zur Höhe einer allgemeinen Nationalerhebung gehoben? O der umwölkten Augen eines schmauchenden Historikers, den der Phrasendampf so umnebelt und kurzsichtig beizt!

Der frommgläubige, inbrünstige Katholik ist es, auf den der freigeistige, vom demokratisch-allgemeinmenschlichen Culturphraseneifer bis zur Unduldsamkeit entbrannte Heidelberger Historiker einen besonderen Zahn hat. Natürlich nicht auf den Katholiken als solchen — bewahre. Aber der ketzereiferige, der ausschliessliche Katholik und Kirchengläubige: „Es ist nicht die Religion und nicht die ächte Kirchlichkeit als der geschichtliche Ausdruck der ersteren, die solche Geister (wie Pellico) leitet, sondern ein Sectengeist von einem unbestimmten Gefühl getragen, das für sich nicht genug Befriedigung gewährt, und doch mit äusserster Strenge jeden Eingriff in seine Herrschaft bewahrt."... Hier könnten wir aus Pellico's Schriften wieder Dutzende von

Zeugen stellen, die das Gegentheil beschwören; die eidlich zu erhärten bereit sind: dass Pellico's Religion keine andere, als die reine Herzensreligion des Evangeliums, und sein Katholicismus, sein Christenthum von der heiligsten Menschenliebe durchglüht war. Wir begnügen uns, Einen dieser Zeugen zu citiren. In den Bleigefängnissen Venedigs unterhielt Pellico, durch Vermittelung des Gefängnisswärters, Tremolo, einen Briefwechsel mit einem Schicksalsgenossen in einer anderen Kerkerzelle, einem Freigeist und Verlacher aller Religionen, den Pellico als „Julian" (mit Anspielung auf Julianus Apostata) einführt, welcher Julian ihn wegen seiner Christgläubigkeit mit schier literarhistorischer Starkgeisterei verhöhnt. Darüber schreibt Pellico: „Ich nahm bei dieser Vertheidigung mir vor, Schritt vor Schritt zu gehen, und begann damit, dass ich das Wesen des Christenthums nun nach folgenden Blicken entwickelte: Verehrung Gottes, Verbannung des Aberglaubens, Verbrüderung der Menschen, fortwährendes Streben nach Tugend, Demuth ohne Erniedrigung, Würde sonder Stolz, Vorbild: der Gottmensch! Was ist wohl philosophischer, was grösser? Jetzt war ich zu zeigen bemüht, wie diese so erhabene Weisheit allerdings allen denen, die mit dem Lichte der Vernunft nach Wahrheit geforscht, in höherem oder geringerem Grade gedämmert habe, ohne dass sie allgemein auf Erden sey verbreitet worden; als aber der Gottmensch auf Erden erschien, gab er auch dadurch ein staunenswerthes Zeichen, dass er mit den menschlich schwächsten Mitteln diese Verbreitung bewirkte. Was die grössten Philosophen nicht vermochten, das Darniederkämpfen des Götzendienstes nämlich und die allgemeine Verbreitung der Lehre der Verbrüderung, das ward durch wenige ungebildete Boten ausgeführt. Die Freigebung der Sclaven ward jetzt immer allgemeiner, bis endlich eine Staatseinrichtung ohne Sclaven hervortrat, ein bürgerlicher Verein, der den alten Philosophen als unmöglich erschienen war." [1]) Wo zeigt sich hier eine Spur von dem geistesschwachen Mystiker, Fanatiker, von Sectengeist, von „ausschliesslicher Kirchlichkeit", von „zusammenschnürendem Kastengefühl?" Nie hat der, sonst so verdiente, Namensvetter der biblischen Ruth, statt voller Aehrenhalme, leereres

---

1) Prigioni c. XXXVIII. p. 90. 91.

Stroh, als in seiner Pellico-Beurtheilung, aufgelesen und gedroschen. —

Nun gilt es aber — was für uns doch die Hauptsache — die Stichhaltigkeit von Herrn Ruth's Ausspruch: Ohne seine Prigioni wäre Pellico „wohl nie aus dem Dunkel seiner Unbedeutenheit herausgetreten", an dessen Dramen zu erproben. Wir wählen zu dem Behufe, aus den acht gedruckten Tragödien [1]), die beiden ersten, auch in Italien als Pellico's vorzüglichste dramatische Dichtungen anerkannten Trauerspiele.

Francesca da Rimini.

Wem wäre die Quelle unbekannt geblieben, aus welcher der vierundzwanzigjährige Dichter und, unseres Wissens, der Erste von allen Dramatikern [2]) seit Dante, den Stoff zu seiner Erstlingstragödie schöpfte? Kühner, treuer, als jener römische Titius, den Horaz ob der Verwegenheit beruft: Pindarici fontis qui non expalluit haustus. [3]) In Dante's Inferno hinabsteigen, und dieses ewig tragische Liebesschicksal, von einer Erschütterungskraft, die ihn selbst, ihn, Dante Alighieri, so ergriff, dass er „wie im Tod erblasste", und hinfiel, „wie ein Leichnam hinfällt", ein solches in wenigen Terzinen der Schilderung des unseligen Schattens nacherzählte Schicksal eines einzigen in ewige Qualverdammniss ausgeseufzten Wonnemomentes, — diesen den unermesslichen Höllenraum durchbangenden Seufzerhanch an's Licht der Lebenden emporholen und zu einer fünfactigen Tragödie ausathmen, vor einer Zuhörerschaft, in deren Herzen jene grausig-süssen Terzinen geisterhaft unauslöschlich, wie mit des Fegefeuers „sengenden Flammen" eingebrannt, glühen, hinwegschauernd jedes andere Lied — fürwahr, schon dieses Wagniss allein bekundet einen Dichtermuth, der selbst für das grösste tragische Kraftgenie könnte zittern machen. Zittern selbst dann, wenn die vier Ter-

---

1) Francesca da Rimini; Ester d'Engaddi; Iginia d'Asti; Eufemio di Messina; Gismonda da Maudrisio; Leoniero da Dertona; Erodiade; Tommaso Moro. — 2) Die Francesea di Rimini von F. Bellachi erschien 6 Jahre später: Rimini 1822.

3) „Der vor den Fluthen, geschöpft aus Pindarischem Quell, nicht zurückschrak.

Hor. Ep. I, 3. v. 10.

zinen nicht schon an sich ein poetisch vollendetes, unnahbares Kunstwerk von der tragischsten Wirkung wären; ein sacrosanctes Inferno-Heiligthum, wenn die Bezeichnung erlaubt ist, vor dem die Engel im Himmel knieen, und um das der Himmel die Hölle beneidet; die Schattenseele der Liebestragödie selber gleichsam, als Klageecho trauernd über die Kusses-, die Seufzerdauer des höchsten, himmlischsten Seelenglückes: der als unendlich empfundenen Liebesseligkeit, und über ihr Erlöschen in eine ewige Qualennacht. [1])

---

1) Die vier Schlussterzinen des fünften Gesanges leiten Dante's Stimmung beim Anblick des Seelenpaars ein, und bei der Auskunft, die es ihm über sich ertheilt:

Amor, ch' al cor gentil ratto s'apprende
  Prese colui della bella persona,
  Che mi fu tolta, e 'l modo ancor m' offende.
Amor, ch' a nullo amato amar perdona,
  Mi prese del costui piacer sì forte,
  Che, come vedi, ancor non m' abbandona.
Amor condusse noi ad una morte,
  Caina attende, chi 'n vita ci spense,
  Queste parole da lor ci fur porte.
Da ch' io 'ntesi quell' anime offense,
  Chinai 'l viso, e tanto 'l tenni basso,
  Fin che 'l poeta mi disse: che pense?
Quando risposi, cominciai, ô lasso,
  Quanti dolci pensier, quanto disio
  Menò costoro al doloroso passo!
Poi mi rivolsì a loro, e parla' io,
  E cominciai: Francesca, i tuoi martiri
  A lagrimar mi fanno triste e pio.
Ma dimmi: al tempo de' dolci sospiri
  A che, e come concedette amore,
  Che conosceste i dubbiosi desiri?
Ed ella a me: nessun maggior dolore,
  Che ricordarsi del tempo felice
  Nella miseria, e ciò sa 'l tuo dottore.
Ma se a conoscer la prima radice
  Del nostro amor tu hai cotanto affetto:
  Farò, come colui, che piange, e dice.
Noi leggevamo un giorno per diletto
  Di Lancilotto, come amor lo strinse:
  Soli eravamo, e senza alcun sospetto.

Ein Kraftgenie würde uns für den Erfolg seines Versuches, das Francesca-Schicksal in Dante's Sinn und Weise und mit sei-

---

Per più fiate gli occhi ci sospinse
Quella lettura, e scolorocci 'l viso:
Ma solo un punto fu quel, che ci vinse.
Quando legemmo il disiato riso
Esser baciato da cotanto amante,
Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante:
Galeotto fu il libro, e chi lo scrisse:
Quel giorno più non vi legemmo avante.
Mentre che l'uno spirto questo disse,
L'altro piangeva sì, che di pietade
Io venni meno come s'io morisse,
E caddi, come corpo morto cade.

„Die Liebe, die in edles Herz sich senkt,
Fing diesen durch den Leib, den Liebreiz schmückte,
Der mir geraubt ward, wie's noch jetzt mich kränkt.
Die Liebe, die Geliebte stets berückte,
Ergriff für diesen mich mit solchem Brand,
Dass, wie du siehst, kein Leid ihn unterdrückte.
Die Liebe hat uns in ein Grab gesandt —
Kaina*) harret dess, der uns erschlagen.“
Der Schatten sprach's, uns kläglich zugewandt.
Vernehmend der Bedrängten Seelen Klagen,
Neigt' ich mein Angesicht und stand gebückt.
Was denkst du? hört' ich drauf den Dichter**) fragen.
Weh, sprach ich, welche Gluth, die sie durchzückt,
Welch süsses Sinnen, liebliches Begehren
Hat sie in dieses Qualenland entrückt?
Drauf säumt' ich nicht zu jener mich zu kehren.
„Francisca“, so begann ich nun, „dein Leid
Drängt mir in's Auge fromme Mitleidszähren.
Doch sage mir: In süsser Seufzer Zeit,
Wodurch und wie verrieth die Lieb' euch Beiden
Den zweifelhaften Wunsch der Zärtlichkeit.“
Und sie zu mir: Wer fühlt wohl grössres Leiden,
Als der, dem schöner Zeiten Bild erscheint
Im Missgeschick! Dein Lehrer mag's entscheiden.

---

*) Der Höllenraum für Mörder und Verräther ihrer Verwandten. — **) Virgil.

nen Farben zur Tragödie auszumalen, mit vollem Rechte zittern machen; für den Versuch: die sündige Liebe zu tragischer Busse zu bringen; den brausenden Sturm, den tobenden Höllen-Wirbelwind, der die Geister fortreisst zu ihrer Qual, und sie umdreht „nach unten und oben“, diesen äusseren, die ächzenden Schattenseelen wie Wolken und Nebel jagenden, umherschleudernden Sturm [1]), als einen Sturm der Leidenschaft zu entfesseln; der Francesca-Tragödie also eine dämonische Wirkung abzuringen. Eine derartige Behandlung würde weder die Kussesflüchtigkeit des Liebesglückes, noch dessen in diesem Silberblick aufleuchtende und genossene Ewigkeit empfinden lassen, die in der ewigen Verdammniss einer süssunzertrennlichen Qualenge-

---

Doch da dein Wunsch so warm und eifrig scheint,
Zu wissen, was hervor die Liebe brachte,
So will ich thun, wie wer da spricht und weint.
Wir lasen einst, weil's Beiden Kurzweil machte,
Von Lancilot, wie ihn die Lieb' umschlang.
Wir waren einsam, ferne von Verdachte.
Das Buch regt' in uns auf des Herzens Drang,
Trübt' unsern Blick und machte uns erblassen,
Doch eine Stelle war's, die uns bezwang.
Als das ersehnte Lächeln küssen lassen,
Der, so dies schrieb, vom Buhlen schön und hehr,
Da naht' Er, der mich nimmer wird verlassen,
Da küsste zitternd meinen Mund auch Er —
Galeotto war das Buch, und der's verfasste —
An jenem Tage lasen wir nicht mehr.
Der eine Schatten sprach's, der andre fasste
Sich kaum vor Weinen, und mir schwand der Sinn
Vor Mitleid, dass ich wie im Tod erblasste,
Und wie ein Leichnam hinfällt, fiel ich hin.

1) So wie zur Winterzeit mit irrem Flug
Ein dichtgedrängter breiter Tross von Staaren,
So sah ich hier im Sturm der Sünder Zug
Hierhin und dort, hinauf, hinunterfahren,
Gestärkt von keiner Hoffnung, mindres Leid,
Geschweige jemals Ruhe zu erfahren.
Wie Kraniche, zum Streifen lang gereiht,
In hoher Luft die Klagelieder krächzen,
So sah ich von des Sturms Gewaltsamkeit
Die Schatten hergeweht mit bangem Aechzen. v. 40—49.

nossenschaft ihr Gegenbild, ihre versöhnungslose Sühne, ihre Höllenseligkeit findet. Eine sündige, verderbenvoll leidenschaftliche, das Dämonische schuldvoller Liebeswonne und Eifersuchtsrache schildernde Francesca-Tragödie würde sonach die beiden wesentlichen Momente und Bedingungen zu einer poetisch-tragischen, von diesem Katastrophenmotive geforderten Wirkung preisgeben: die, wie Kussesverzitterung, hinfällige Augenblicklichkeit höchsten Liebesentzückens, und das Auszittern dieses alle Himmel und Paradiese einsaugenden Kusses in eine ewige, qualdurchstürmte Hölle. Eine Francesca-Tragödie, mit anderen Worten, in Dante's Färbung: schuldvoll dämonisch, würde zu einer gewöhnlichen Tragödie verbrecherischer Liebe und Rachewuth herabsinken, ohne auch nur einen Schatten der tragischen Wirkung jener Terzinen zu erreichen, die über das Dämonische der Rachethat den Schleier der ewigen Finsterniss legen, nur um desto schauerlichsüsser und herzzerschmelzender mit der wehvollen Rührung eines ewigen jammerseligen Liebeschicksals Gemüth und Phantasie zu durchgrausen. Welches Kraftgenie von Dichter einer blutigen, in Liebes- und Rachefrevel getauchten Francesca-Tragödie vermöchte nun gar einen Zug zu ersinnen von einer nur entfernt ähnlichen Schlusswirkung wie die der letzten Terzinen jenes zaubermächtigen Gesanges, der das thränenvolle Inferno-Bild abschliesst, und der, was tragische Mitleidsgewalt betrifft, und Katastrophen-Erschütterung durch den übermannenden, auf den Dichter selbst ausgeübten Eindruck, in der gesammten Poesie nicht seinesgleichen findet:

„Der eine Schatten sprach's, der andre fasste
Sich kaum vor Weinen, und mir schwand der Sinn
Vor Mitleid, dass ich wie im Tod erblasste,
Und wie ein Leichnam hinfällt, fiel ich hin."

Der Tragödie des Kraftgenies, ihr könnte es allenfalls passiren, dass sie wie ein Leichnam hinfiele, und dann erst der Dichter hinterher.

Zum Glücke war Silvio Pellico kein Kraftgenie, worunter wir eine dichterische Idiosynkrasie verstehen, die mit dem Aufgebot ihres ganzen schöpferischen Vermögens sich in dämonischer Verzerrung des poetischen Ideals befriedigt. Silvio Pellico war, durch Naturell und Begabung, vielmehr das Gegentheil eines

solchen, das Dämonische in allen Conflicten, Natur- und Willensgewalten hervorkehrenden Geistes; Pellico war kein titanisirender Dichter, der in seinen Poesien das Thema: Der Teufel ist mächtiger als Gott, zu verherrlichen strebte. Gottes- und Menschenliebe bilden die Grundstimmung seines Wesens und Schaffens; und in dieser, jeden ächten und grossen Dichter beherrschenden Stimmung lag auch sein Dichterberuf, das Gnadenmerkmal gleichsam und die Weihe zum Dichter. Wenn dieses göttliche Grundbedürfniss und Verlangen der Seele nach inniger Gemeinschaft mit Gott und seinem Ebenbilde nicht das Genie selber ist; so ist es doch der ewige Verjüngungsquell und Gesundbrunnen des Genies, das immer wieder in diesen Born des Heils untertauchen muss, wenn es nicht hinsiechen und verkommen, und wenn seine Lebenskraft nicht vom ekelhaften Seelenaussatz der Selbstverherrlichung verzehrt werden soll. Wie Glaubensinnigkeit zur Werkthätigkeit, verhält sich jenes gottinnige Liebesbedürfniss zum Genie, zum schöpferischen Können und Bilden. Wie kein Liebeswerk ohne Liebe frommt und fruchtet, und das blosse Werk zum Teufelswerk artet; so treibt das genievollste Geisteswerk in wüsten Saamen, in Dornen und Unkraut, wenn jenes himmlische Sehnen nach Gottes- und Menschenliebe nicht seine Wurzeln und Adern durchdringt. Ein liebefrommes Gemüth macht freilich noch keinen Dichter; doch nenne man den grossen Dichter oder Künstlergenius, dessen Geist und Seele, dessen Schöpfungen und Werke, nicht diese Religion der Gottes- und Menschenliebe im Innersten durchglüht. Findet nun ein darin seliger Dichtergeist diese Herzensreligion, dieses Naturevangelium der Seelenliebe, in den Lehren, in dem Lebensbeispiel, Wandel, Wirken und Leiden des Heilands als geschichtliche Wahrheit offenbart: muss ein solcher Dichtergeist sein ihm angeborenes Seelenbedürfniss nicht in der Glaubenslehre des Weltheilands einzig begründet und von ihr unablösbar empfinden? Muss er nicht sein Herz mit seiner ganzen Liebesfülle in diese Glaubensseligkeit versenken? Muss ihm nicht auch sein dichterisches Vermögen nur als ein Ausfluss dieser Liebesseligkeit, und Talent und Genie nur als ein von ihr empfangenes Lehngut gelten? Sieht er doch in dem Stifter dieser Liebesreligion den Gottesgeist selber das allmächtige, in dem Gotteswerke einer allumfassenden Heilsstiftung sich

bethätigende Genie; sieht er doch in der Person des Heilands Genie und Liebesseligkeit als eine und dieselbe Schöpfermacht sich offenbaren. „Selig sind die Armen im Geiste" — welcher Reichthum, welche schöpferische Fülle quillt ihm aus einer Geistesarmuth, die alle Liebesschätze, Besitz- und Heilthümer in sich birgt! Segenvoll beglückende Schätze, womit verglichen, die glänzendsten Schätze und Kostbarkeiten des reichsten Geistes todte Midas-Schätze des Hungerelends sind.

Auf solcher Midasgoldwaage abgewogen, mag Silvio Pellico's Genie leichter befunden werden, als das so mancher Anderen unter seinen berühmten Zeit- und Berufsgenossen. Und doch — o des Wunders! — hat derselbige Pellico, den Eingebungen seines liebreichfrommen Lamm-Gottes-Naturells und Gemüthes folgend, Dante's Francesca-Motiv zu einer, unseres Dafürhaltens, einzig poetisch möglichen Tragödie dadurch umgebildet, dass er diese nicht nach Dante's Voraussetzungen anlegte; nicht im Inferno-Ton grundirte; die Katastrophe nicht aus einer schuldvoll sündigen Liebe, und nicht aus feindlichen Charakteren und Conflicten entwickelte. Die Liebe seines tragischen Heldenpaars, Francesca und Paolo, hatte in Beider Herzen schon vor Francesca's, von ihrem Vater, Guido da Polenta [1]), Herrn zu Ravenna, mit Paolo's älterem Bruder, Laciotto, Herrscher von Rimini, eifrig betriebener Verbindung gekeimt, und war in Beider Herzen, von keinem der beiden Liebenden dem andern entdeckt, und als gegenseitig von keinem derselben geahnet, zu einer verhängnissvollen Leidenschaft im Stillen erwachsen. Diese durch ihren vorehelichen Ursprung gewissermassen bevorrechtigte Liebe ist beiderseits eine verschwiegene, reine, heilige, als Vestafeuer gleichsam einer pflichtgebotenen Entsagung verborgen lodernde Leidenschaft; verborgen vor einander und dadurch noch selbstloser sich in sich selbst verzehrend. Tragisch-dramatisch wird diese Liebe durch ein dem Trauerspiel vorhergegangenes, bald nach der ersten Bekanntschaft Paolo's mit Francesca eingetretnes, unglückliches Ereigniss: die Ermordung ihres Bruders durch Paolo in einem Gefechte. Dieses unheilvolle Ereigniss verbot dem Unglücklichen, um Francesca bei ihrem Vater anzuhalten. Da er keine Ahnung von ihrer heimlichen Liebe zu ihm

1) Dante's Freund und Beschützer.

hatte, konnte er nur Hass und Abscheu gegen ihn, wegen des ermordeten Bruders, bei Francesca voraussetzen. Paolo entfloh aus der Heimath nach Byzanz, nahm Dienste im Heere des griechischen Kaisers und zeichnete sich durch grosse Heldenthaten aus. Welches Herz empfände nicht die lebhaftesten Sympathien für die Liebe eines solchen, durch Verkettung der Umstände von Anfang herein unglücklichen und von der lautersten, beseligend martervollsten Leidenschaft erglühten Heldenjünglings; mitleidwürdig durch die Ahnungslosigkeit der Erwiderung, durch die Unmöglichkeit, diese Erwiderung jemals hoffen zu dürfen; durch das folternde Gefühl, nur Abscheu gegen sich im Herzen der einzig Geliebten erweckt zu haben, infolge einer unzurechenbaren Schuld, einer Tödtung im Kampfe.

In solcher Gemüthsverfassung ist Paolo aus Byzanz nach Rimini zurückgekehrt und findet die Geliebte — wovon er keine Ahnung hatte — als Gattin seines älteren Bruders Lanciotto, des regierenden Herrn. Sein erstes Erscheinen (I. Sc. 5.), steigert unser für ihn lebhaft erregtes Mitgefühl vorweg zu noch höherer Theilnahme. Der erste bedeutsame Kunstvortheil, gleich Eingangs der Exposition, den die Voraussetzung einer schuldlosen Liebesleidenschaft, die Abweichung folglich von Dante im Hauptmotiv, dem jugendlichen, von seiner zartfühlenden, keuschen und sittlichfrommen Gemüthsart inspirirten Erstlingsdichter darbot.

Dem dramatischen Vortheil entspriesst ein tragisches Vorgefühl aus der herzlichen Begrüssung, womit Lanciotto den unverhofft heimgekehrten Bruder Paolo in die Arme schliesst. Das liebreiche Verhältniss zwischen Paolo und Lanciotto gewinnt unser Interesse auch dem Letzteren, und unser Mitgefühl für Beide schärft sich zur Furcht und Besorgniss um Beide; durch Francesca's gleich anfängliches Verhalten gegen Vater und Gatten in noch höhere Spannung versetzt. Francesca's Schwermuth hatte ihren Vater Guido, auf Wunsch des Gatten, nach Rimini geführt. Beide schreiben diese Betrübniss dem Tode ihres im Kriege gebliebenen Bruders zu. Lanciotto trauert über den unversöhnlichen Hass, den sie — so klagt er ihrem Vater, dem Fürsten von Ravenna — gegen seinen Bruder, Paolo, nähre, der ihren Bruder im Treffen getödtet. Zuweilen steige in ihm die Befürchtung auf: ob er einen Nebenbuhler habe? doch

verscheuche er die Gedanken sogleich als unmöglich, bei dem lautern, reinen Herzen, das aus ihrem ganzen Wesen leuchte.[1]) Die Aeusserungen der hinzugetretenen Francesca lösen sich in entsagungsvolle Seufzer auf:

Gott hat mir ein unglaubliches Gewicht
Von Leiden auf das Herz gelegt; doch will
Ich in Geduld es tragen. — — — —
— — — — Ich kann
Mir selbst den Tod nicht wünschen: ich betrübe
Dich, edelmüthiger Gatte, durch mein Leben,
Und würde dich noch mehr durch meinen Tod
Betrüben.

Lanciotto. O Frommherz'ge du,
Und Grausame zugleich! Betrüb' mich, streue Gift
Auf alle meine Stunden aus, nur lebe!

Francesca. Zu sehr nur liebst du mich, und dennoch fürcht' ich:
Es könnt' in Hass sich deine Liebe wandeln . .
Du könntest eine Schuld mich büssen lassen,
Die ich nicht trage . . . unfreiwillig trage . . .

Lanciotto. Schuld? Welche Schuld.

Francesca. Dass . . . schwach nur meine Liebe
Zu dir sich äussert . . .[2])

---

1) Avessi
Qualche rivale? Oh ciel! ma se da tutta
La sua persona le traluce il core
Candidissimo e purò.

2) Franc. Iddio m' ha posto un incredibil peso
D'angoscia sovra il core e a sopportarlo
Rassegnata son io. — — —
— — — — Non posso
Nè bramar pure di morir: te affliggo,
O generoso sposo mio, vivendo;
T'affliggerei più, s'io morissi.

Lanc. O pia
E in un crudele! Affliggimi, cospargi
Di velen tutte l'ore mie, ma vivi.

Franc. Troppo tu m' ami. E temo ognor che in odio
Cangiar tu debba l'amor tuo . . . punirmi . . .
Di colpa ch' io non ho . . . d'involontaria
Colpa almeno . . .

Lanc. Qual colpa?

Franc. Io . . . debolmente
Amor t'esprimo.

Gekränkt zielt Lanciotto auf eine heimlich bekämpfte Liebe. Francesca wirft sich ihrem Vater in die Arme, dass Er ihren Ruf schütze; Er das unschuldvolle Leben bezeuge, das sie als Mädchen an seiner Seite führte. Denn ihre Ehe glaube sie durch keinen Schatten von Verdacht getrübt zu haben. Auch ihren Lippen entfliehen nur Worte einer aufgeregten, verletzten Seele. Trauervoll erwidert er ihre Klage, dass er sie der Heimath, dem Grabe ihrer Mutter entrissen: er sey bereit das schmerzliche Opfer zu bringen, und sie mit ihrem Vater nach Ravenna ziehen zu lassen, wenn es ihr Trost gewähre, sich von einem Gatten, den sie verabscheue, und der sie liebe, zu trennen. Eine Thräne entstürzt seinem Auge. Erschüttert schwört sie dem bekümmerten Vater —

> Nein. Tochter will ich seyn und Gattin: schenke
> Der Himmel mir die Kraft dazu. Erflehet sie
> Von ihm mit mir![1])

Ein Ritter wird angemeldet, Vater und Tochter ziehen sich zurück. Der Page hat den Speer und Schild des verstorbenen Fürsten in der Hand des Ritters erkannt. Freudig stürzt Lanciotto seinem Bruder Paolo entgegen. Sie liegen sich Beide eine Zeit lang in den Armen. Lässt diese Exposition etwas zu wünschen übrig? Rührung und Erbangen, Mitleid und Besorgniss sind schon hier wohlthuend-schmerzlich gemischt. Diese Menschen, die edelsten Seelen, voll gegenseitiger Liebe und Treue, sollen durch einander, infolge unseliger Verkettungen, elend werden und durch einander zu Grunde gehen! Das ist alles mit feinem Gefühle und scheinloser Kunst im ersten Act vorbereitet. Jede Scene entfaltet wie von selbst ein neues Moment der Rührung, gemischt mit einem leisen Ahnungsschauer vor der Entwickelung. Die Schlussscene des ersten Actes, die Begrüssungsscene des Brüderpaars, ach, sie versetzt dem still verblutenden Herzen Paolo's den ersten Todesstreich. Er vernimmt vom Bruder, dass sich dieser, auf den Wunsch des sterbenden Vaters, der die beiden feindlichen Häuser der Polenta und Malabesta zu versöhnen und zu verbrüdern wünschte, mit Guido's von Ravenna Tochter

---

1) No. Figlia e moglie esser vogl' io: men doni
La forza il ciel. Meco il pregate!

vermählt; dass Lanciotto die engelgleichste Frau liebe und die unglückseligste zugleich. [1]) Die Empfindungen Paolo's, den krampfenden Schmerz — und ihn ersticken müssen!

Paolo. Und liebt dich! und ist deine Gattin? Ach, ich
Erschlug ihr ... einen Bruder! ...
Lanc. Auch grämt sie
Fortwährend sich darob. Seit sie erfuhr,
Dass du zurückkehrst in das Vaterland,
Verabscheut sie untröstlich dieses Dach.[2])

Welche Herzensfolter! Kaum eingetreten ins väterliche Haus, treibt es ihn wieder fort:

Ich muss von hinnen. Fern für immer
Vom väterlichen Dache will ich leben.[3])

Lanciotto dringt in ihn, zu bleiben. Paolo will den Hausfrieden nicht stören, den verabscheuten Anblick der Gattin seines Bruders entziehen. Sie tauschen die Schwerter, als Unterpfänder brüderlicher Liebe. Ein Grausen durchrieselt unser Herz, ein um so schreckenderes Grausen, als dieser Tausch in einem Augenblick der schmerzvoll innigsten Bruderliebe erfolgt:

Lanc. Du weinst?
Paolo. Einst liebt' auch ich! Ein Mädchen, meinem Herzen
Die einzige der Welt ...
Lanc. Und du verlorst sie?
Paolo. Der Himmel nahm sie mir![4])

---

1) Oh se amo!
La più angelica donna amo ... e la donna
Più sventurata.

2) Paolo. E t'ama! Ed è tua sposa? — È vero;
Un fratello ... le uccisi ...
Lanc. Ed incessante
Duolo no serba. Poichè udì che in patria
Tu ritornavi, desolata abborre
Questo tetto.

3) Ripartirò ... in eterno
Vivrò lontano dal mio patrio tetto.

4) Lanc. Tu piangi.
Paolo. Io pure amai! Fanciulla al mondo
Era quella al mio sguardo ...
Lanc. E la perdesti?
Paolo. Il cielo
Me l' ha rapita!

Lanciotto will ihn zu Francesca führen. Sein Anblick, sein edelmüthiges Wesen werde sie besänftigen.

O komm!

Paolo. Wohin?

Ihr vor die Augen? Nimmer, nimmermehr![1])

Hätte ein Kraftgenie, auf der Grundlage einer sündhaften Liebe und im Höllenbreughelstyl, den ersten Act seiner Francesca-Tragödie herzergreifender, rührungsvoll-beweglicher vorbereiten können? Mit feinerem, unscheinbarerem, bescheidenerem Kunstgefühl die dramatisch tragischen Momente der Exposition in rascherer, von keinem episodischen Zuge, keinem Erzählungsfüllsel und Nothbehelf unterbrochener Folge steigern können? Uns ist kein erster Act in der gesammten tragischen Literatur der Italiener bekannt, der diesem, hinsichtlich der bezeichneten Vorzüge und der lichtklaren Einfachheit, gleichkäme. O um die Gottesgnade eines liebefrommen Dichtergemüthes, einer schönen Dichterseele! Diese Seelenschönheit kann eine Stärke, eine Innigkeit gewinnen, die bisweilen zur Leuchtkraft des Genies aufflammt; wogegen das Genie ohne jene naive Seeleninnigkeit sich mit kalten Schlägen entladet. Pellico „war kein starker Geist, und wäre ohne seine Prigioni wohl nie aus dem Dunkel seiner Unbedeutenheit herausgetreten.“ — Nun, der erste Act schon seiner Francesca da Rimini wirft dem Heidelberger Literarhistoriker — der mit einem österreichisch-lombardischen Halsrichter um die Wette den Verfasser der Prigioni als Dichter und Schriftsteller zum ewigen Kerkerdunkel der Unbedeutenheit verurtheilte — der erste Act schon der Franc. da Rimini blitzt dem Heidelberger Geschmacksrichter so was wie einen Karfunkelstrahl aus dem „Dunkel der Unbedeutenheit“ entgegen; falls sein Auge für dergleichen Strahlen Sinn und Empfänglichkeit besitzt, und nicht des Faustschlags ins Auge von einem Kraftgenie wie Peter Aretino bedarf, um Funken springen zu sehen, woraus er seine ästhetische Lichttheorie zu entwickeln vermöchte, wie Marat seine

---

1) Lanc. Alla tua vista, a' modi
Tuoi generosi placherassi il core
Di Francesca medesma . . . Or vieni
Paolo. Dove? . . .
A lei dinanzi . . . non fia mai ch' io venga!

physische aus einem solchen Experiment entwickelt hat. Mit jedem folgenden Act, jeder folgenden Scene, wird der Urtelspruch, oder schlechtweg das Urtheil des Heidelberger Extraordinarii oder auch Ordinarii über Pellico immer hohler und hohler und zuletzt so hohl klingen, als käm' es aus dem Heidelberger Fass.

Francesca's Herz zittert an dem ihres Vaters aus Angst vor sich selber; vor dem Geheimniss, das es verschliesst. Und erbangt und zittert noch heftiger bei dem Namen Paolo. Der zärtliche Vater, der das ängstliche Beben der ihm am Busen zuckenden Taube ihrem Entsetzen vor dem Mörder des Bruders beimisst, kann sie nicht genug besänftigen, liebkosen und streicheln mit der Beruhigung: Paolo werde nicht gegen ihren Wunsch vor ihr erscheinen. [1]) Doch schlägt ihr armes Herz nur stärker. Die Beschwichtigung des Vaters: Paolo werde schleunig abreisen, bringt es vollends in krampfhaftes Flattern

Vater, ach mein Vater! Fühl nur...
O diese Ankunft!... fühl nur, welches Pochen
Sie mir erregt im Busen. — — —
— — — — — Verlass mich nicht
Geliebter Vater, o verlass mich nicht! . . .[2])

Ihr geängstigt und in Vaterliebe überwallend Herz will Alles bekennen. Wie zerstückt von Scham und brustzersprengender Beklemmniss verräth es stückweis sein Geheimniss: „Alles...

... Entdecken möcht' ich dir ... Was sag' ich? Wo
Verberg' ich mich? O Erde, öffne dich,
Verhehle meine Schande!" [3])

Und immer schreckhafter sich einwühlend in des Vaters Busen:

---

1) Innanzi
Non ti verrà, se tu nol brami.

2) Padre, mio padre! Ah, senti . . .
Questo arrivo . . . deh, senti, come forti
Palpiti desta nel mio sen! — — —
— — — — — Deh padre,
Mai non lasciarmi, deh, mai più! . . .

3) Tutto . . . Svelarti bramerei . . . Che dico?
Ove mi celo? Oh terra, apriti, cela
La mia vergogna.

Lanciotto, ja,
Argwöhnte recht; doch schuldig bin ich nicht!
Treu bin ich ihm, ein treues Weib, und treu
Will ich ihm bleiben! . . . Vater . . . deine Stirn
Bedecket sich mit Schweiss, du wendest ab
Von mir die Blicke . . . schaudern seh ich dich . .
— — — — — — —
— — — — 's ist wahr! ja,
Dein Vorwurf ist gerecht; undankbar bin ich,
Bin ein undankbar Kind; bestraf' mich.

Guido. Wer
Ist der Ruchlose, der dein Herz entflammte
Mit frevelhaftem Feuer?

Franc. Kein Ruchloser.
Er weiss nicht, weiss es nicht, dass ich ihn liebe;
Nicht liebt er mich.

Guido. Wer ist er? Um ihn wieder
Zu sehen — wünschest desshalb du die Rückkehr nach
Ravenna?

Franc. Um ihm zu entfliehn, mein Vater!

Guido. Und wo, wo weilt er? Sage, wo?

Franc. Mitleid
Versprachst du mir; erzürn dich nicht. Er ist
In Rimini . . .[1])

---

1) Franc. Ah sì! Lanciotto
Ben sospettò, ma rea non son! Fedele
Moglie a lui son, fedel moglie esser chieggo! . . .
Padre . . . sudar la tua fronte vegg' io . . .
Da me torci gli sguardi . . . inorridisci . . .
— — — — — — —
— — — — Oh è vero!
Giusta è la tua rampogna; ingrata figlia
Ingrata io son: puniscimi.

Guido. Qual empio
Di sacrilega fiamma il cor t' accese?

Franc. Empio ei non è, non sa, non sa ch' io l'amo;
Egli non m' ama.

Guido. Ov' è? Per rivederlo
Forse a Ravenna ritornar volevi?

Franc. Per fuggirlo, mio padre!

Guido. Ov' è colui?
Rispondi, ov' è?

Franc. Pietà mi promettesti;
Non adirarti. È in Rimini . . .

Lanciotto unterbricht die Scene, die, sowohl was dramatischen Fortgang anbelangt, als in Bezug auf die darin hervorbrechenden Affecte unübertrefflich. Wie ergreifend, auf den Schlag eingreifend, eröffnet sie den zweiten Act! Und wie blitzesgleich erhellt sie dem erschütterten Vater den Abgrund, der vor ihm klafft! Und wie naturwahr, wie situationsgerecht, dieser zaghaftwirre, kindlichschrecksame Herzenserguss, mit dem zugleich das sich ausschüttende Herz zerbricht, wie ein volles Gefäss, das ein Kind vor Schrecken fallen lässt! Und diese klare naive Einfachheit! kein Wort zu viel, kein müssiger Zug; der ächte dramatische Laconismus, aber unerzwungen, unerstrebt; der Laconismus des übervollen Herzens, dessen Ueberfülle nur in Tropfen abfällt; kein Alfierischer Laconismus, keine forcirten Muskelverkürzungen, keine virtuosen Sehnenspannungen, kein Athleten-Ringkampf- oder Ringkrampfstyl. Bei Pellico ist auch der Laconismus, die gedrungene knappe Kürze, naiv. Es ist der naivste, ja der einzige naive italienische Tragiker. In der ganzen Tragödienliteratur Italiens möchte kaum ein naiver Zug zu entdecken seyn; in den Tragödien der beiden berühmtesten: Alfieri's und Niccolini's, kaum eine Spur von solchem Zuge. Der Mangel an Natureinfalt, an Naivetät, krankt durch diese Tragik, wie Rückenmarksdarre. Pellico's Tragödien allein machen hiervon eine Ausnahme; vor allen seine Francesca da Rimini. Wie fühlt sich hier das Herz erfrischt von dem naivinnigen Hauch, der diese Personen, diese Empfindungen, diese Leidgefühle, ja selbst das tragische Mitleid- und Furchtgefühl, beseelt! Die feinste, tiefste Herzfaser des Genies, auch des tragischen, ist aber die Naivetät. Die beiden grössten Tragiker, Aeschylos und Shakspeare, sind denn auch die naivsten. Nicht bloss die Elektra in den Choephoren ist naiv; auch die Eumeniden sind es. Ja, Aeschylos' Furien selbst sind naiv und im Maasse ihrer unerbittlichen Furchtbarkeit naiv; im Maasse ihres das Sittengesetz rächenden und gegen den Muttermord, als unsühnbares Verbrechen wider die Natur, wüthenden Bluteifers, naiv. Und wie naiv Shakspeare in seinen schreckenvollsten Furchterregungen ist, in seinen Schauderwirkungen ist, mitten im Schüttelfrost seiner Entsetzenserstarrung ist; das seht ihr an seinem Macbeth, in der Schlosshofscene vor und nach Duncan's Ermordung. Hier erscheint Macbeth als der naive

Mordschreck in Person; als das vor sich selbst entsetzte, in seiner naturwidrigen Unthat schreckerstarrte Naturgefühl. Von dieser tragischen Naivetät bei Shakspeare wissen die Shakspearegelehrten blutwenig zu erzählen. Und doch ist die Naivetät bei ihm fast der halbe Tragiker. Wir hegen daher nicht das geringste Bedenken, unsern Silvio Pellico, was tragische Naivetät anlangt, an die Spitze aller seiner vaterländischen Kunstgenossen, schon hier, schon an der Schwelle der dritten Scene seiner Francesca da Rimini, zu stellen, und es unverzagt und kühnlich, und seinem Heidelberger Anschwärzer auf den Pfeifenkopf zu, auszusprechen: dass ihm, dem Pellico nämlich, neben der Naivetät und allen damit verbundenen, vorzugsweise aus seinem kindlichfrommen, seeleninnigen Geiste quellenden dramatischen Begabnissen zu einem grossen Tragiker — was mehr sagen will, als zu dem grössten und ersten Tragiker Italiens — nichts fehlt als die grossartigfurchtbare, jenen Wesenseigenschaften des poetischen Genies ebenbürtige tragische Phantasie; als schöpferische Kühnheit; ein tieferer Ideengrund; umfassendere Ideenmotive, und jener Weltgerichtsposaunenklang einer Himmel und Hölle erschütternden Mächtigkeit des Ausdrucks: os magna sonaturum. — Vielleicht lag es bei ihm nur am Wuchs. Um einen Kopf grösser, mit einem stärker ausgebildeten Brustkasten — wer weiss ob er dann nicht, wenn nicht der Aeschylos, so doch der Sophokles seiner Nation hätte werden können. Die Natur — um Lessing's Wort zu brauchen — Die Natur griff den Thon zu fein, und dieser Thon, ach, schrumpfte in Kerkermartern noch mehr ein; so dass man die dramatischen Leistungen, die Pellico seinem ausgemergelt feinen Thone trotzdem abrang, als ein Wunder Gottes anstaunen muss, der gross im Kleinsten.

Lanciotto, in der dritten Scene, allein mit Francesca, findet es hart von ihr, dass sie seinen armen Bruder, vor der Abreise und Trennung von ihm, vielleicht für immer, Gehör verweigert. Nur einen Augenblick möchte sie ihm ihren Anblick gönnen, nicht länger.[1])

---

1) Ingiusta donna! Ei prega,
Pria di partir, che un sol istante l'oda,
Che un solo istante tu lo veggia.

Mein ärgster Feind, der im Begriffe wäre
Den Ozean zu legen zwischen ihn
Und mich, und der zuvor die Hand
Mir reichen käme . . . innig drücken würd'
Ich diese Hand: so süss ist das Verzeihen.[1]

Die tragische Ironie dieser Fürbitte würde selbst Sophokles gut heissen. Lanciotto ruft den Bruder herein, des Einspruchsbebens der Gattin, in seinem Versöhnungseifer, nicht achtend; ihr kaum so viel Zeit lassend, um sich mit einem „O Gott!" in Lanciotto's Arme zu werfen. Ist diese Situation nicht wunderschön, rührend, ergreifend? Ihre tragische Ironie würde dem Sophokles ein Beifallmurmeln abgewinnen. Während Francesca ihr abwechselnd glühendes und erblassendes Gesicht an des Gatten Brust verbirgt, stammelt der arme Paolo die Bitte an seinen Bruder, ihr zu sagen: dass er ihren Hass verzeihe, aber nicht verdiene. Einen theuern Bruder erschlug er ihr, aber ohne es zu wollen.[2] Francesca, das Gesicht noch immer verborgen am Busen des Gemahls, fragt diesen kleinlaut:

Hat er sich schon entfernt?
Ist Paolo fort? . . . Ich höre Jemand weinen;
Wer ist's?[3]

Man kann sich die Empfindungen vorstellen, womit sich Paolo losreisst; den Blick vorstellen, den ihm Francesca nachschickt; das Gewicht der herzentrungenen, nachgeseufzten Worte ermessen: „Paolo... Weh' mir Elenden!"[4] Man kann Lanciotto's Unmuth über das ihm unerklärliche Verhalten Francesca's begreifen, die

---

1) Se un nemico avess' io, che l'oceano
In procinto a varcar, la destra in pria
A porgermi venisse . . . io quella destra
Con tenerezza stringerei, si dolce
È il perdonar.

2) Fratel, dille che al suo
Odio perdono, e che nol merto. Un caro
Germano le uccisi; io nol volea . . .

3) Sposo, è partito?
Partito è Paolo? . . . Alcuno odo che piange;
Chi è?

4) Paolo . . . Misera me!

nun in heftiges Weinen ausbricht. Was man aber nicht kann, sondern muss: sich tief ergriffen fühlen von den tragischen Missverständnissen, die mit beschleunigten Schritten ihrer verhängnissvollen Aufklärung entgegeneilen. — Dieses Muss wird Jeder empfinden, nur der Geschichtsschreiber nicht, der es nämlich, wie Mückensummen, mit dem Cigarrenrauch dampfend abwehrt.

Correct und regelrecht stellt uns der dritte Act auf den Höhepunkt der Schicksalswendung. Paolo und Francesca treffen unvermerkt zusammen. Mit einem Hülferuf nach ihrem Vater, will Francesca fliehen. Paolo fleht um ihr Verzeihen, und dass sie ihn nicht verabscheue. Sie bittet ihn, nicht zu weinen, sie wünsche seinen Tod nicht. Sie verlasse Rimini, wo sie der Schmerz tödten würde, für immer. Paolo möchte beim Bruder bleiben, ihn trösten, und um ihn auch er, Paolo, eine Thräne vergiessen. Er fasst es nicht, wie sie, in der Blüthe ihrer Engelschönheit, sie, die glückliche Gattin, den Tod wünschen möge. Er allein sey der Unglückliche, dem der Vater früher starb, als er sein Herz ihm öffnen konnte, und diejenige zum Weibe begehren, die er für immer verloren. Sie tadelt, dass er der Liebe so viel Gewalt über sich einräume. Eines tapfern Ritters einzige Flamme in der Brust dürfe nicht die Liebe seyn.[1]) Er glaubt Mitleid mit seinem Geschicke in ihren Worten zu erkennen. Hingerissen von seinem Gefühle, gelobt er, die grössten Gefahren aufzusuchen, wenn sie es wünsche, und wo immer sie ihn hinbefehle. Nach keiner anderen, als einer Lorbeerkrone, strebe er, doch die sie gewunden:

Dein Beifall,
Ein Wort, ein Lächeln nur, ein Blick von dir . . .
Franc. Allew'ger Gott! Was hör' ich da?[2])

---

1) Unica fiamma esser non dee nel petto
Di valoroso cavaliero, amore.

2) Altra corona,
Fuorchè d'alloro, ma da te intrecciata,
Non bramerò, solo un tuo applauso, un detto,
Un sorriso, uno sguardo . . .
Franc. Eterno Iddio!
Che è questo mai?

Paolo. Ich lieb' dich,
Francesca, liebe dich, und hoffnungslos,
Verzweiflungsvoll ist meine Liebe!
Franc. Was
Vernehm' ich? Ist's ein Fieberwahn? Was sprachst du?
Paolo. Ich liebe dich!
Franc. Was wagest du? O schweig —
Man könnt' dich hören... Du — du liebst mich!
So plötzlich ist dein Glühen? Weisst du nicht,
Dass deines Bruders Weib ich bin? So schnell
Kannst die verlorene Geliebte du
Vergessen? ... Ich Unglückliche! Berühr
Nicht diese Hand, o lass sie, lass sie! Frevel
Sind deine Küsse.
Paolo. Nein, nicht plötzlich, nicht
Miteins entbrannte meine Gluth. Das Weib,
Das ich verloren — du bist's, du. Von dir
Nur sprach ich, um dich weint' ich, dich nur liebt'
Ich, liebt' ich immer, werd' ich ewig lieben.
Und müsst' ich die verbrecherische Liebe
Mit ew'gen Höllenstrafen büssen —, mehr
Und immer mehr werd' ich dich lieben![1])

Ruft sich den Augenblick zurück, wo er, als Abgesandter seines Vaters, nach Ravenna kam, und sie zuerst sah, im Trauergeleite

1) Paolo. T'amo, Francesca, t'amo,
E disperato è l' amor mia!
Franc. Che intendo?
Deliro io forse? che dicesti?
Paolo. Io t'amo!
Franc. Che ardisci? Ah taci! Udir potrian... Tu m' ami!
Si repentina è la tua fiamma? Ignori
Che tua cognata io son? Porre in obblio
Si tosto puoi la tua perduta amante? ...
Misera me! questa mia man, deh, lascia!
Delitto sono i baci tuoi!
Paolo. Repente
Non è, non è la fiamma mia. Perduta
Ho una donna, e sei tu; di te parlava,
Di se piangea; te amava; te sempre amo,
Te amerò sin' all ultim' ora! e s'anco
Dell' empio amor soffrir dovessi eterno
Il castigo sotterra, eternamente
Più e più sempre t'amerò!

der Frauen am Begräbnisstage der Mutter; sie knieen sah an der Gruft, und mit gefalteten, zum Himmel erhobenen Händen ausbrechen in schluchzend Weinen. Die erste Liebe erblühen lassen, benetzt von solchem Thränenthau — lässt sich etwas rührend Holderes erdenken?

O welches Mitleid
Mit jener tiefbetrübten Tochter fühlt' ich
Im Herzen! welch verwirrend Pochen, ach!
Verschleiert warst du; doch liebt' ich dich
Seit jenem Tage.

Erzählt, wie er, unter Blumen an einem Gartenteiche hingelagert, sie daher kommen sah, unbemerkt von ihr, die hinwandelnd, in einem Buche aufmerksam las; eine Thräne entfiel dem Auge unter'm Lesen:

Bewegt naht' ich mich dir —
Verlegen war mein Sprechen; deines auch.
Du reichtest jenes Buch mir dar, wir lasen.
„Von Lancilott, wie ihn die Lieb umschlang,
„Wir waren einsam, ferne von Verdachte" . . .
Die Blicke trafen sich . . . mein Angesicht
Entfärbte sich . . . Du zittertest, und rasch
Verschwandest du.

Franc. O Tag! . . . dir blieb das Buch.
Paolo. Es ruht auf meinem Herzen. Glücklich macht'
Es in der Ferne mich. Hier ist es: schau
Die Blätter die wir lasen: schau die Spur der Thräne,
Die deinem Aug' an jenem Tag entfiel.[1])

---

1) Oh, quanta al core
Pietà sentii di quell' afflitta figlia!
Oh qual confuso palpitar! . . . Velata
Eri, o Francesca: gli occhi tuoi non vidi
Quel giorno, ma t'amai fin da quel giorno.
— — — — — — — —
— — — — — Commosso
Mi t'accostai. Perplessi eran miei detti,
Perplessi pure erano i tuoi. Quel libro
Mi porgesti e legemmo. Insiem leggemmo
„Di Lancilotto come amor lo strinse,
„Soli eravamo e senza alcun sospetto" . . .
Gli sguardi nostri s' incontraro . . . il viso
Mio scolorossi . . . tu tremavi . . . e ratta
Ti dileguasti.

Schön und sinnig ist das Motiv mit dem Buch aus Dante eingewebt, mit zwei vollen Versen sogar. Und doch irrte hier, das erste und vielleicht das einzige Mal in diesem Trauerspiel, die feinfühlige Hand des Dichters über die zarte Grenze hinaus, die seine Composition von der des Dante scheidet. Und just den Brennpunkt jener Schilderung, worin alle Strahlen gleichsam sündhafter Liebesgluth und Trunkenheit in einem Zitterkusse sich vereinigen, diesen Brennpunkt gerade fängt er mit dem tragischen Spiegel auf, und lässt ihn auf das innig-zarte Gewebe seiner Katastrophe fallen! Und ohne sich zu fragen: Wie es sich wohl, nach der Psychologie der Liebe, möchte erklären, dass derselbe verhängnissvolle Moment, der Dante's Liebespaar in einem Nu aus dem Himmel des höchsten Entzückens in den Qualenabgrund einer ewigen Höllenstrafe stürzt, — dass dieser Moment in die Seelen von Pellico's tragischem Liebespaar nicht einmal einen aufhellenden Blitz über die Gegenseitigkeit ihrer Liebe wirft? Keusch und der Unschuld dieser tragischen Liebe durchaus angemessen, bebt Paolo vor dem Zitterkuss [1] zurück, wie vor dem höllischen Feuer; allein dieser Kuss ist der ganze Brennpunkt eben, ohne den die bleichen Strahlen nur einen mattverworrenen und verwirrend stumpfen Lichtfleck geben.

Bald aber lenkt des Dichters guter Genius, sein reingestimmtes poetisches Naturell, das sich an dieser einzigen Stelle, und gewiss nur von dem Kobold des Spintisirens und Klügelns, berirren liess, in den Ton der Scene und seiner aus unschuldsvoller Liebe zu entwickelnden Katastrophe wieder ein. Francesca fleht, er möchte sie lassen:

O geh, ich bitte dich. Achte meinen Schmerz
Und meine Tugend achte. Wer giebt Kraft
Mir, um zu widerstehn?

Franc. Oh giorno! A te quel libro
Restava.
Paolo. Ei posa sul mio cuor. Felice
Nella mia lontananza egli mi fea.
Eccol: vedi le carte che leggemmo.
Ecco: vedi, la lagrima qui cadde
Dagli occhi tuoi quel dì.

1) „Da küsste zitternd meinen Mund auch Er" —

Paolo. Du hassest
Mich nicht? Mich hassen, nein, das thust du nicht?
Franc. Ich sollte wohl dich hassen.
Paolo. Kannst du's?
Franc. Ich kann es nicht.
Paolo. Noch einmal sprich's, das Wort...
— — — — — — —
Nicht lass ich dich, bis du's noch einmal sagst.
Franc. Und sagt ich dir nicht schon ... dass ich dich liebe?
Den Lippen ach, entfuhr das Frevelwort ...
Ich liebe dich, zum Sterben lieb' ich dich ...
Unschuldig will ich sterben: hab Erbarmen!

Verzweiflungsvoll fragt Paolo:

Du liebtest mich? ... Und ich hab' dich verloren!
Franc. Du selbst verliessest mich, Paolo. Wie
Konnt' ich von dir geliebt mich glauben?

Mit diesem Vorwurf giebt Francesca Paolo's tragische Schuld an. Die wahre, ächte, für sein ganzes Leben entscheidende Leidenschaft, die Francesca's erster Anblick in ihm entzündete, legte ihm die heilige Pflicht auf, sich zu erklären, um sie zu erwerben. Dieses Versäumniss ist eine schwere Liebesschuld, fast wie erster Verrath an der Liebe; eine Unterlassungssünde, die sich tragisch rächt, und in deren verderbliche Folgen er sein unschuldiges Mitopfer, die Geliebte, mit hineinreisst; unschuldig, da ein Mädchen sich nicht zuerst erklären kann; unschuldig selbst darin, dass sie, mit einer Leidenschaft für Paolo im Herzen, sich dem Bruder vermählen liess, da sie in jenem, der inzwischen ihren Bruder getödtet, nur einen Feind erblicken konnte, der ihre Leidenschaft zum Verbrechen macht, das sie durch Erstickung der Leidenschaft in der Heiligkeit der Ehe — und einer um so unverletzlicheren Heiligkeit, weil es eine Bruderehe — zu sühnen hat. Francesca's einzige Schuld könnte höchstens darin liegen: dass ihr armes, mutterloses, fast noch kindisch unberathenes Mädchenherz diesem Kampfe erlag. Aber grausam wäre es, ihr tragisches Schicksal als tragische Schuld ihr aufzubürden. Leider ist diese Grausamkeit der dunkle Fleck in der tragischen Nemesis; ein räthselhaft finsterer Punkt, in welchem Schuld und Geschick, wie Interferenzstrahlen im Durchkreuzungspunkte, zusammentreffend erlöschen. Es ist eben ihr Geheimniss; der tragischen Nemesis unenthüllt furchtbares Geheimniss.

Wie der Vogel um die nach ihm züngelnde Klapperschlange, flattert Francesca's Herz ängstlich um die verhängnissvollen Lockungen ihres Liebeschicksals. „Geh' nun“, beschwört sie den Leidgenossen,

Dies sey das letztemal.
Paolo. Verlassen soll
Ich dich? Unmöglich. Sehen mindestens,
Uns täglich sehn —
Franc. Und uns verrathen? Und
Beschimpfenden Verdacht im Gatten wecken?
Und mit untilgbarer Schande meinen Ruf
Beflecken? Paol! Wenn du mich liebst, so flieh mich!
Paolo. Unwiederbringlich Loos! Ich, Schande, ich
Auf deinen Namên bringen? Nein! Weib bist
Du eines Andern. Sterben muss ich. Lösche
Mein Bild aus deinem Busen; leb' in Frieden.
Ich trübte deinen Frieden, o vergieb —
Nicht weine, nein. Und liebe mich auch nicht. Weh mir,
Was sag' ich? liebe mich, ja; wein' über mein
Frühzeitig Missgeschick. . . Ich hör' Lanciotto.
O Himmel gieb mir Kraft! (rufend) hierher, mein Bruder.[1])

---

1) Franc. Ohimè! ten prego, vanne,
Il dolor mio, la virtù rispetta. —
Chi mi da forza, ond' io resista?
— — — — — —
Paolo. Non m' odii?
Non m' odii tu?
Franc. Convien ch' io t'odii.
Paolo. E il puoi?
Franc. Nol posso.
Paolo. Oh detto! ah, mel ripeti . . .
— — — — — —
Non ti lascio, se in pria tutto non dici.
Franc. E non tel dissi . . . ch' io t' amo, io muojo
D'amor per te . . . Morir bramo innocente:
Abbi pietà!
— — — — — —
Paolo. Fia vero
Che tu m' amassi? . . . E ti perdei!
Franc. Tu stesso
M'abbandonasti, o Paolo. Io da te amata
Creder non mi potea. — Vanne: sia questa
L'ultima volta . . .

Lanciotto ist mit Guido eingetreten. Paolo bittet den Bruder um die letzte Umarmung. Lanciotto erschrickt über den verstörten Blick.

Paolo. Ach! nicht unser,
Des Schicksals ist die Schuld. — Leb' wohl, Francesca.
Franc. (wie ausser sich mit einem krampfhaften Schrei)
Paolo . . . bleibe!
Lanc. Welche Stimme?
Guido. (die Tochter unterstützend) Weh,
Ihr Athem stockt —
Paolo (im Begriffe zu enteilen) Francesca . . .
Franc. Er geht . . . Ich sterbe. (Sinkt ohnmächtig in Guido's Arme.)

Sie wird auf ihr Zimmer gebracht. Lanciotto mit Paolo allein fragt ihn.

Paolo, was hör' ich? . . . Ein graunvoller Blitz
Streift über meine Augen hin.
Paolo. Barbar!
Erlab' dich dran! hin ist sie . . . Lass nun mich
Auch sterben — fort, hinweg!
Lanc. So wär' es wahr?
Sie liebt ihn? und verstellte sich? Nein aus
Der Hölle kommt mir der Gedanke. Doch . . .
Soll Paolo nicht die Burg verlassen. Man
Verwehre ihm den Ausgang mit Gewalt.
Grausamer Schleier, reiss vor meinen Blicken! [1])

Paolo. Ch' io mai t'abbandoni
Possibile non è. Vedrei almeno
Ogni giorno! . . .
Franc. E tradirci? e nel mio sposo
Destar sospetti, sospetti ingiuriosi? e macchia
Al nome mio recar? Paolo se m' ami,
Fuggimi.
Paolo. Oh sorte irreparabil! Macchia
Al tuo nome io recar? No! — Sposa d'altri
Tu sei. Morir degg' io. La rimembranza
Di me scancella dal tuo seno: in pace
Vivi. Io turbai la pace tua; perdona. —
Deh, no, non pianger! non amarmi! ah lasso!
Che dico? Amami, sì; piangi sul mio
Precoce fato . . . Odo Lanciotto, oh, cielo,
Dammi tu forza (chiamando) A me, fratel!

1) Paolo. Ah! non di noi . . .
Del destino è la colpa. — Addio, Francesca.

Nun stürzt auch des Geschickes Eisenrad vom Wendegipfel bergabwärts rollend, unaufhaltsam und Alles zerschmetternd, hinunter in den Abgrund der Katastrophe. Nun streckt auch der Dämon die schwarze Kralle aus, und schlägt sie in die liebevollsten Herzen, verfinsternd die reinsten holdesten Gemüther. Und wenn hier des Dichters Kraft nicht ausreicht, sein engelmüthiges Naturell, wie aus dem Löwen jenes trefflichen Schaafemalers doch immer wieder ein frommes Lammgesicht hervorblickte; wenn äusserlich das kindlich fromme, menschlich milde, mehr himmlisch als dämonenhaft gestimmte Naturell des Dichters auch durch die Katastrophe hindurchschimmert; wenn seine Teufelskralle nur ein schwarzsammetner Handschuh ist, woraus die rosigen Nägelchen einer Kinder- oder Engelhand recken: so beeinträchtigt eine solche Fra-Angelico-Färbung der Katastrophe doch weit weniger die tragische Wirkung, die ja aus der Liebesinnigkeit der Personen und ihrer gegenseitigen Beziehungen entspringt — so gefährdet eine solche, von Glorienengelköpfchen schier umlächelte Katastrophe die tragische Wirkung doch weit weniger, als eine Teufelsfaust gethan haben würde, die schon in den ersten drei Acten sich aus den Herzen der in eine Francesca-Tragödie verwickelten Charaktere hervorgeballt hätte. Durfte der Dichter von Gretchen's Kerkerscene das offene Geständniss ablegen: er sey zu versöhn-

---

Franc. (Quasi fuor di se con grido convulsivo)
Paolo . . . Ferma!
Lanc. Qual voce!
Guido. (Reggendo la figlia) Oime le manca
Il respiro.
Paolo. (In atto di partire) Francesca . . .
Franc. Ei parte . . . io muojo. (sviene nelle braccia di Guido)
— — — — — —
Lanc. Paolo . . . Che intendo? . . . Orrendo lampo scorre
Sugli occhi miei.
Paolo. Barbaro! godi: è spenta . . .
Morir mi lascia: fuggimi. (parte)
Lanc. Fia vero?
Essa amarlo? E fingea! . . No: dall' inferno
Questo pensier mi vien . . . pur . . . Dalla reggia
L'uscire a Paolo s'interdica: a forza
Gli s'interdica. — Oh truce vel! sì squarci.

lich gestimmt für die Tragödie: warum sollte unser Silvio Pellico in den sanfteren Erschütterungen seiner Katastrophen, worin das Rührende das Furchterweckende überwiegt und gleichsam versüsst, nicht lieber eine tragische Wirkung sui generis erblicken dürfen, als ein testimonium paupertatis an tragischer Kraft und Beruf zum tragischen Dichter? Ist es denn so unzweifelhaft ausgemacht, dass, zur Erregung einer vollen tragischen Schlusswirkung im Trauerspiel, die Furcht das letzte Wort haben müsse, und nicht das Mitleid? Oder ist nicht vielmehr eine solche Mischung von Furcht- und Mitleiderregung kunstgeboten, dass zuletzt und endgültig die erweckte Versöhnungsstimmung in einer süssen Wehmuthsthräne auszittert? —

Silvio Pellico's vierter und fünfter Act sind sogar zwei solcher Wehmuthszähren. In den ersten Scenen des vierten wiegt sich noch Lanciotto im Zweifel über die Schwere von Francesca's Schuld, und sein Schmerz, sich von dem geliebten Weibe zu trennen, hält noch dieser Schwere die Waage. Guido's Ankündigung: Francesca müsse Rimini verlassen, erwidert Lanciotto mit der Zweifelfrage:

So wäre
Denn schuldig deine Tochter?
Guido. Nein: Ein grau'nvoll
Geschick verdammt uns alle zu endlosem Weinen.[1])

Nicht vor dem Gatten, vor Paolo fliehe sie. Mit gebrochenem Herzen und zerschmelzend in Vaterthränen[2]), wankt Guido davon, doch mit Entschiedenheit den Lanciotto, der Francesca nicht will ziehen lassen, bedeutend:

Achtung gebeut mein weisses Haar. Sie retten
Ist meine Pflicht; die deine: sie nicht wiedersehn.[3]) (ab)

Lanciotto's darauf folgende Unterredung mit Paolo bewegt

---

1) Lanc. Ah, rea
Dunque è tua figlia?
Guido. No: tremendo fato
Noi tutti danna a interminabil pianto.

2) M' affoga il pianto.

3) Queste canute mie chiome rispetta,
Salvarlo io deggio . . . tu, più non vederla. (Parte)

sich sogar um die „Milde“ des verstorbenen Vaters [1]), an den Paolo den regierenden Bruder erinnert, vor dem er Ehrfurcht empfinde. Lanciotto fragt ihn: Wie Er denn, Paolo, sich an seiner Stelle verhalten würde, wenn Francesca sein Weib wäre?

Paolo. Francesca? Ha, nicht
Den Schatten eines Nebenbuhlers würd'
Ich dulden.
Lanc. Doch wenn nun dein Bruder sie
Zu lieben wagte?
Paolo. Nicht wär' er dann mehr
Mein Bruder. Wehe ihm! zerstückeln würd' ich
Mit meinem Dolche den Verräther, wer's
Auch immer wäre.[2])

Und Er — fragt entrüstet Lanciotto — wage des Bruders Gattin zu verführen? Heldenmüthig im Bewusstseyn der Reinheit seiner Liebe, seines Herzensadels, flammt Paolo auf:

Nicht wär's so grausam, wenn mit deinem Schwert
Du mich durchstiessest. Kein Verworfner bin ich.
Verführen ich, des Himmels reinsten Engel?
O niemals, niemals! Wer Francesca liebt,
Ist kein Verworfener. Und wär' er's sonst, —
Nicht ist er es, sobald er sie nur liebt.
Erhaben, hochgestimmt wird jedes Herz,
Das dieses hehren Weibes Bild umschliesst . . .
— — — — — —
Lanc. Du wagst noch deine Liebe mir zu rühmen?
Paolo. Wär' mein Liebe sträflich, würd' ich sie
Verschweigen. Aber rein, wie unermesslich,

---

1) Lanc. Il nostro
Padre nomasti. Ei mite era co' figli,
Anche se rei credevali.

2) Lanc. Di', se tua sposa
Fosse?
Paolo. Francesca? Ah, d'un rival pur l'ombra
Non soffrerei.
Lanc. Se un tuo fratello amarla
Osasse?
Paolo. Più non mi saria fratello.
Guai a colui! Lo sbranerei col mio
Pugnal, chiunque il traditor si fosse.

Ist mein Liebe. Tausendfachen Tod
Erdulden könnt' ich eh'r, als sie beflecken.[1])

Und dieses Pathos sollte eine tragische Katastrophe beflecken, weil es sittlichschön und edel? Doch ist Lanciotto's aufwallender Zorn nicht minder gerechtfertigt, den dieses heldenhaft kühne, unschuldstolze Liebesbewusstseyn nur heftiger anfacht; um so heftiger, als Lanciotto's Eifersuchtsqual, ob einer solchen, mit gleich reinem Herzen von seiner Gattin erwiederten und darum so beseligenden Liebe, und der Adel seines eigenen Charakters und die Zartheit und Innigkeit seiner Liebe zu Francesca die Erbitterung auf's Höchste steigern und verschärfen müssen. Von diesem Gefühle durchzuckt, legt er die Hand an den Schwertgriff. Francesca stürzt herein, den Vater herbeirufend mit dem Angstrufe:

Ich seh sie zu den Waffen greifen.[2])

Der alte Guido wirft sich zwischen Paolo und Lanciotto:

Paolo. (zu Lanc.)
Mehr als mein Leben nahmst du mir. Nichts liegt mir
An meinem Blut, vergiess es!
Franc. Mein Blut, meins
Vergiesse. Ich allein hab' euch gekränkt.[3])

---

1) Paolo. Meno crudel saresti, or se col brando
Tu mi svenassi. Un vil non son. Sedurre
Io quel purissimo angiolo del cielo?
Non fora mai. Chi di Francesca è amante
Un vil non è: lo foss' ei stato pria,
Più nol sarebbe amandola: sublime
Fossi ogni cor, dacchè vè impressa quella
Sublime donna . . . .
— — — — — —
Lanc. Vantarmi ardisci l'amor tuo?
Paolo. Se iniquo
Fosse il mio amor, tacer saprei, ma puro
È quanto immenso l'amor mio. Morire
Mille volte saprei pria che macchiarlo.

2) Padre!
Stringer l'arme li veggio.

3) Più della vita mi togliesti: poco
Del mio sangue mi cal, versalo.
Franc. Il mio
Sangue versate: io sol v' offesi. . . .

Hingerissen von Zorneswuth überschüttet Lanciotto sie mit flammenden Vorwürfen:

> Schmachvoll ist dein Lieben; schändlicher
> Als eine Sclavin ist ein treulos Weib [1])

Francesca, ereifert, ihre Liebe zu Paolo zu rechtfertigen, widerruft sogleich ihre Selbstvertheidigung mit der Anklage:

> Was sprach ich? Nein,
> Gerecht ist deine Wuth; aus meiner Brust
> Vermocht' ich diese erste Liebe nicht
> Zu tilgen, und ich wollte doch sie tilgen.
> Mit dem Geheimniss wär' — ich schwör' es dir —
> Wär' ich gestorben, wäre Paolo nicht
> Zurückgekehrt.[2])

Lanciotto befiehlt der Wache, sich des Paolo zu bemächtigen. Paolo, im Begriffe, sich zur Wehr zu setzen, wird von der Wache übermannt. „Bruder", ruft er trauervoll:

> Entwaffnen lässt du mich? O wie
> Verändert seh' ich dich!
> Franc. Erbarmen! . . . Paolo!
> Paolo. Francesca!
> Lanc. (ergrimmt gegen Francesca) Weib . . .
> Guido. Komm, weiche seiner Wuth.

Einem Kraftgenie, oder einem sich zu solchem aufspreizenden Francesca-Dichter, wäre sicherlich, nach dem Zusammenstoss der beiden Brüder im vierten Act, der Faden für die Conflicte

1) Infame
È l'amor tuo: più d'una schiava è infame
Una moglie infedel . . .

2) — — — Ah, che favello? Giusto
È il tuo furor; dal petto mio non seppi
Scancellar mai quel primo amor! E il volle
Scancellar pur . . . Con quell' arcano io morta
Sarei, se Paolo or non riedea, tel giuro.

3) Paolo. (oppresso dalle guardie)
Fratel . . . tu disarmarmi . . . Oh come
Congiato sei!
Franc. Pietà! . . . Paolo!
Paolo. Francesca!
Lanc. Donna . . .
Guido. Vieni; sottratti al furor suo.

eines fünften Actes ausgegangen. Die erste Collision zwischen Lanciotto und Paolo hätte müssen zugleich die letzte seyn, und durfte desshalb auch erst im letzten Act ausbrechen. Die Lanciotto's und Paolo's eines Kraftgenies sind wie Pulver und Lunte; ihr Kuss ist eine Explosion. Ein Engel von Geduld sagt man; der Teufel ist der Obenaus, mit dem gleich der Koller durchgeht. Den Teufel aber hat das Kraftgenie im Leibe, und der bewirkt es auch, dass diesem der fünfte Act manchmal schon im ersten überläuft. Kraftgenie und Teufel kennen keine sanften Uebergänge, keine allmählichen Steigerungen, keine gedämpften Wirkungen. Darum räumt auch so ein tragisches Kraftgenie unter seinen Personen gar schrecklich auf: Der Teufel holt sie allesammt. Dagegen ein Lamm-Gottes-Genie, wie unser Pellico, selbst seine Katastrophen gelinde abtönt, und seine tragischen Liebeshelden durch Mord und Todschlag hindurchführt, wie Tamino und Pamina durch Wasser- und Feuerwogen mit lieblichem Zauberflötenspiel dahinwallen. Natur und Kunst, die beide keine harten, schroffen Uebersprünge leiden mögen, lächeln solcher Katastrophen-Tragik huldfreundlich zu, und begünstigen sie durch guten Rath, den sie dem Dichter heimlich zuflüstern. Gewiss verdankt auch unser Francesca-Dichter einer solchen Einflüsterung den Erfolg: dass, ungeachtet der Wiederholung des Collisionsmotives, eine Steigerung der Situation und der Leidenschaften zu schlussgültiger Entscheidung empfunden wird. Ein Lanciotto, wie Pellico's, konnte unmöglich einem Bruder, wie Paolo, gleich beim ersten Anprallen den Garaus geben. Er musste den gewaltsam, mit dem Schwert in der Faust, aus der Haft Gebrochenen in Francesca's Nähe betreffen, und gegen die in der angstvollsten Verwirrung mit allen vier Cherubflügeln ihrer Pflicht, ihrer Tugend, ihrer Entsagung und heiligen Liebe sich schirmende Gattin ihn anstürmen hören:

Kein Mensch soll dich aus meinen Armen reissen! [1])

In solchem durch Liebesleidenschaft und erlittener Ungebühr aufgeregten, selbstvergessenen Zustande und Gebahren musste Pellico's Lanciotto erst den in seinen Augen nun verbrecherischen

---

1) Null' uomo
Potrà strapparti da mie braccia.

Bruder finden, um den Verwegenen mit wuthgezücktem Schwert anzugreifen. Der fürchterliche Bruderzweikampf ist entbrannt. Bejammernswürdige Francesca! Nun auch vom Fluche des zärtlichsten der Väter zerschmettert, der, durch Paolo's Anwesenheit getäuscht, von dessen hereinbrechendem Ungestüm sie selber doch überrascht worden, die Unglückliche im Einverständniss mit ihm wähnt![1] Mit dem Verzweiflungsschrei: „Haltet ein . . . die Schuldige bin ich!" wirft sie sich zwischen die Kämpfenden. „Stirb!" ruft Lanciotto, und ersticht sie.[2] Paolo wirft sein Schwert zu Boden, mit der Aufforderung: „Durchbohre mich!" Die Brust dem Schwerte des Bruders darbietend, der ihn durchstösst. Es ist Paolo's Schwert, das dieser, im zweiten Act, gegen Lanciotto's Waffe als Wechselangedenken und treuer Bruderliebe Unterpfand getauscht. Beim Anblick von Paolo's Blut steht Lanciotto vernichtet da. Der alte Guido flucht seinem Vaterfluche und segnet die sterbende Tochter. Paolo erfleht Francesca's letzte Vergebung ob seiner Schuld an ihrem Tod. Francesca's Blicke versinken in Todesnacht. Wie aus der Tiefe der Finsterniss empor lallt sie die letzten Worte mit sterbender Zunge:

Ewige . . . Qual
. . . Harrt unser . . . ach . . . dort unten! . . .[3]

Der Hinweis auf Dante's Francesca im zweiten Höllenkreise ist eine Pietät des frommherzigen Tragikers gegen den grossen Nationaldichter; aber auf Kosten der poetischen Wahrheit und der tragischen Verklärung der Liebesheldin. Denn diese Francesca fährt gen Himmel, nicht — zur Hölle.

Silvio Pellico's zweites, im Kerker gedichtetes Trauerspiel:

Ester d'Engaddi,

behandelt ein tragisches Ereigniss, das in einer jüdischen Gemeinde sich zutrug, welche in dem rauhen, von unzugänglichen

---

1) Scellerata figlia,
A maledirti mi costringi.

2) Franc. Placatevi, o fratelli:
Fra i vostri ferri io mi porrò. La rea
Son io . . .
Lanc. Muori! (La trafigge)

3) Eterno . . .
Martir . . . sotterra . . . oime . . . ci aspetta!

Bergen umschlossenen Thal Engaddi [1]), ein halbes Jahrhundert nach Zerstörung Jerusalems, sich unter ihrem Feldhauptmann Azaria gegen die Römer tapfer vertheidigte, und in einzelnen Gefechten ihnen sogar Vortheile abgewann. Das tragische Ereigniss trifft die Familie des genannten Feldhauptmann's Azaria, dessen schönes und tugendhaftes Weib, Ester, von Jefte, dem Hohenpriester jenes kleinen Judenstaates im Thale Engaddi, mit unwürdigen Anträgen einer verbrecherischen Liebe verfolgt wird. Um das treue Weib durch das verwerflichste Mittel einer unerwiderten Liebesleidenschaft: durch ängstigende Furcht, seinen frevelhaften Begierden fügsamer zu machen, benutzt der Hohepriester Jefte den ihm allein bekannt gewordenen Umstand: dass Ester ihrem alten Vater Eleazar, welcher, als Bekenner des Christenthums, ein Gräuel und Abscheu der Juden von Engaddi, im Gebirge mit seinem Weibe umherirrt, von Zeit zu Zeit Beweise ihrer kindlichen Liebe giebt, indem sie ihm Labungen in die Schlupfwinkel seiner Verborgenheit zuträgt. Jefte zeigt nicht etwa diesen heimlichen Verkehr der Tochter mit ihren greisen Eltern an: er geht weit arglistiger und zielgewisser zu Werke, indem er die treue Gattin und Tochter bei ihrem sie innigliebenden und von ihrer Tugend überzeugten Gemahle verdächtigt durch die schamlos abgefeimte, und mit Schlangentücke dem Freunde und Gatten ins Herz geflösste Verleumdung: Ester stehe mit einzelnen Römern in verrätherischem Liebes- und Freundschaftsbunde. Die Conflicte entspringen auch in dieser zweiten Tragödie aus Liebe; aber infolge grundverschiedener Triebfedern; vor allem, infolge einer einseitigen, unerwiderten und verabscheuten, nicht, wie bei Paolo, lauteren, heimlich getheilten, ursprünglich berechtigten und bloss durch die Umstände verhängnissvollen Liebe; nein, einer schon in der Quelle vergifteten, durchaus verbrecherischen und, inbetracht der angewandten Zweckmittel, unbedingt ruchlosen und teuflischen Leidenschaft. Hier treffen wir denn schon auf ein nicht bloss sündhaft-dämonisches, sondern auch ränkevoll bösartiges Tragödienmotiv; auf einen an sich bösen und selbstsüchtig heimtückischen Beweggrund, der

1) Engadae(arum). Ἔγγαδαι. Jos. Bell. III, 4. 7½ M. südöstlich von Jerusalem.

die Verwickelungen selbstthätig schafft, die Katastrophe absichtlich und planmässig herbeiführt; deren Anstifter wir daher nur verabscheuen, und, im Hinblick auf die Verworfenheit des Zweckes: auf die erstrebte, mit der Schande und Entwürdigung eines glücklichen, tugendhaften Ehepaares erkaufte Befriedigung eines schnöden, gemeinsinnlichen Gelüstes, nur verachten können. An sich sind solche Charaktere, wenngleich, des Beispiels und der geschichtlich-socialen Belehrung wegen, dramatisch zulässig; der Erregung tragischer Affecte jedoch nur aus zweiter Hand gleichsam, im Wege der Reflexionswirkung, fähig; derjenigen Wirkung nämlich, welche böse Ränke auf ihre unglücklichen Opfer ausüben, deren Geschick unsere tragische Theilnahme erweckt. Die hohe gesellschaftliche Stellung und der mächtige Einfluss einer solchen, die unheilvolle Verwickelung durch sein leidenschaftlich bösartiges Trugspiel herbeiführenden Persönlichkeit mag das Verächtliche seines Handelns, aber nur auf Kosten des Abscheulichen, verringern, das der Widerspruch seiner äussern Würde mit der inneren Unwürdigkeit bis zum Entsetzen steigern kann. Die Macht, die ein Unheilsstifter dieses Schlages besitzt, und die Macht, die seine Leidenschaft auf ihn ausübt, erhöhen seine dramatische Geltung und befähigen ihn gewissermaassen zum Werkzeug eines tragischen Geschickes, und daher auch zu einer poetischen Sühne. Ein von Liebesleidenschaft zu verruchten Mitteln aufgestachelter Hohepriester wird immer eine schauervollere, imposantere und, poetisch gewürdigt, edlere Erscheinung abgeben, als ein ausgepichter, von gemeiner Bosheit, neidischer Schadenfreude und kaltberechnender Tücke bewegter Intrigant, wie z. B. Jago, dessen Verwendung und schicksalartiges Eingreifen in die Othello-Tragödie freilich durch Kunstabsichten bedingt ist, die, wie sich zeigen wird, nur einen solchen und keinen anderen Erzhallunken, nur diesen erzprosaischen Bösewicht, in einer Tragödie der flammendpoetischsten Leidenschaft, gestatteten; wie die schwarze, gemeine Schnuppe den Lichtmantel einer geweihten Kerze trägt und ihre Leuchtkraft nährt. Ein Kirchenlicht, das mit höllischem Feuer brennt, wird vollends kein falsches Licht auf seine dramatische Würde werfen. Es verbreitet im Gegentheil einen so bedeutsamen Schein von hierarchisch-politischer Verbeispielungsabsicht über die Tragödie, dass man sich über Pellico's Ester d'Engaddi —

das recht eigentliche Gegenstück zur Francesca da Rimini in Motivirung, Farbe und Behandlung — als Product desselben Dichters nur wundern kann. Mochte nun die Kerkerstimmung in sein frommes, die Welt sub specie agni Dei betrachtendes und das Tragische selbst mit der Heiligenglorie von Engel- oder Apostelköpfen krönendes Dichtergemüth einen Tropfen geschichtlicher Galle träufeln; oder mochte die Abfassung dieses Trauerspiels mit einem jener Rückfallsmomente zusammentreffen, wo sein gottesfürchtiger und gläubiger Geist mit zweifelvollem Unglauben, wie Jacob mit dem Nachtengel, rang. Solcher inneren Kämpfe hatte unser kirchengläubiger Tragödiendichter, für den, wie sein Heidelberger Ankläger formulirt, „diese ausschliessliche Kirchlichkeit überhaupt das einzige Anliegen, das Interesse, die Mahnung seines Lebens war", und „dessen schwache Seele in der Ascetik, dem Ceremoniell und dem Jammer über die ausserhalb der kirchlichen Macht Verlorenen unterging" [1]) — wiederholte und gar heftige zu bestehen. Pellico machte der zehnjährige Kerker nicht so ohneweiteres katholisch. Seine Kirchengläubigkeit wurde nicht im Kerkerleiden allmählich mürbe, wie etwa ein Gebäck im Backofen, wie Braten im Bratofen, oder wie das Küchlein aus dem Brutofen hervorkriecht. Vielmehr ist Pellico's katholische Frömmigkeit zwischen dem Hammer des Glaubenszweifels und dem Ambos inbrünstiger Gottes- und Menschenliebe, nach vielfältigem Um-, Hin- und Herwerfen, Aechzen und Stöhnen und Weinen von blutigen Funkenthränen unter schweren Schlägen und Hämmern, so strenggläubig gestählt und gehärtet worden. Auch diese Ringschule will nicht zu dem „schwachen Geiste" stimmen, wozu ihn sein literarhistorischer Nachrichter entmannen möchte. Hätte dieser Pellico's erste Kerkertragödie, Ester d'Engaddi, gelesen — was gilt's: er stellte auch dessen Hohenpriester, Jefte, als Belastungszeugen wieder ihn auf, und nähme dem jüdischen Oberpfaffen [2]) den gerichtlichen Eid ab, den dieser, als Jude, auf einer Schweinshaut stehend, schwören müsste: der Dichter der

---

1) E. Ruth a. a. O. S. 269. — 2) „In einer alten Bibel-Uebersetzung von 1402 heisst der Hohepriester noch bald ein Bischof, bald der Fürst der Pfaffen, bald aber auch der „höchste Pfaff". Adelung's WB. „Hohepriester".

Ester von Engaddi habe ihn nur als jüdischen Kirchenfürsten so schwarz gemalt, um desto heller und feierlicher das Licht der christlichen Kirchenobersten strahlen zu lassen. — Was gilt's: der Nachrichter versetzt bei dieser Gelegenheit dem der kirchengläubigen Geistesschwäche Beschuldigten einen doppelten Genickschlag, und brandmarkt die Kerkertragödie ‚Ester' zur schlimmsten Sorte von Tendenzdrama: zur confessionellen Tragödie!

Ob dem also sey, oder ob nicht vielmehr unser Dichter im Jefte auch jeden anderen „Fürsten der Pfaffen" oder „höchsten Pfaffen" habe kennzeichnen oder verbeispielen wollen, darüber mag der Leser das Urtheil sprechen.

Ester's Vater, der alte Eleazaro, steigt vorsichtig und scheu umherblickend vom Felsen hernieder. Der Verfehmte stattet seiner Tochter einen heimlichen Besuch ab. Selbst die Umarmung seines Kindes darf er sich nur verstohlen gönnen. [1]) Aus dem Zelte des abwesenden Azaria ertönen Harfenklänge, von Ester's Gesang begleitet. Eleazaro horcht mit zärtlichem Entzücken. Das Lied verkündet, nach Psalmenart, das Lob des Herrn. Das Zelt öffnet sich. Ester wird sichtbar. Sie fährt fort im Spiel und Gesang. Das Lied geht in eine schwermüthige Weise über, klagend über die Entfernung des Gatten und Familienvaters. Eleazaro, die Abwesenheit des Azaria vernehmend, nähert sich dem Zelte zagenden, schwankenden Schrittes. Ester bemerkt die greise Gestalt; erkennt aber nicht sogleich den Vater. Sie tritt aus dem Zelte, und bietet dem Fremden ein Obdach an. Endlich erkennt sie den lange vermissten und schon todtgeglaubten Vater an der Stimme, und liegt in seinen Armen und weint Thränen schmerzvoller Freude. Er wagt nicht das Zelt zu betreten; benachrichtigt die Tochter, dass er mit der greisen Mutter die „Höhle David's" im Gebirg zu seinem Asyl gewählt. [2]) Ester voll Freudendank ob der himmlischen Gnade, dass ihre Mutter noch am Leben:

---

1) Nè ad abracciar la mia figlia, pur oso
Fino alla tenda sua spingere il piede.

2) è asilo
La caverna di Davide.

O nie erhofftes Wunder!
Ich bin ganz ausser mir. O lass mich, Vater,
Das theure Haupt mit Küssen decken! Halt'
Ich wirklich nun den seit so vielen Jahren
Als todt Beweinten in den Armen? Ja,
Todt sagten sie dich[1] . . .

Sie beschwichtigt den Vater mit der Versicherung: ihr theuerer Gemahl hänge zwar eifervoll am alten Gesetze der Väter, und verabscheue das neue der Christen, doch nur aus Ehrfurcht vor den Vätern, nicht aus verfolgungssüchtiger Grausamkeit und Härte. Wäre auch Azaria — meint der Vater dagegen — milder gesinnt, so sey er doch abwesend, im Felde, derweil sein unbarmherzigster Feind hier herrsche. Ester: „Jefte, ja! ich Unglückliche!" Wie beklagt der alte, einst löwenmuthige Mann, dass er, der Gründer des neuen Vaterlandes (im Thal Engaddi), es gegen den gemeinsamen Feind der Juden und Christen: die Römer, von Leiden und Jahren gebrochen, nicht mehr vertheidigen könne! Durch einen Kerkergenossen habe er zuerst von Ester's Hochzeit vernommen. Ach, ruft der greise Märtyrer, um Christi willen: dass seine Tochter die Schnur des Mannes werden musste, der zuerst sein geächtetes Haupt mit Steinen beworfen.[2] Ester tröstet den Vater mit der Liebe, die ihr sonst ungestümer, zornmuthiger Gatte für sie hege. Ihr einziger häuslicher Kummer sey, dass Azaria dem schlauen, tückischen Manne blindlings ergeben, der ihn an den Banden der Freundschaft und priesterlichen Würde gängele, und vor dem sie allein zittere. Die kindlich väterlichen Herzensergiessungen in dieser beiderseitigen Lage: Er, der greise Vater, noch als Todtgeglaubter von ihren Religionsgenossen, deren Kriegshauptmann sein gesetzestreuer Schwiegersohn, verabscheut und verflucht; Sie, die gläubigfromme Jüdin, mit einem

---

1) Oh non sperato
Prodigio mai! Fuor di me son. — Deh, lascia
Che questo amato capo Ester di baci
Copra! Che in lunghi amplessi io de' tant' anni,
Ch' orfana piansì, mi ristori . . . Estinte
Dicean ti, sì —

2) Nuora
La figlia mia di chi premier le pietre
Sovra il proscritto mio capo scagliava!

von der zärtlichsten Elternliebe erfüllten Herzen — möchten uns doch die Herren Gelehrten der Dramaturgie, Aesthetik und Poetik auseinandersetzen, wie man eine Tragödie dieses Stoffes zweckmässiger, rührend anmuthiger, vorbereitend inniger, gleich in der ersten Scene exponiren könne! Von Jefte sagt die liebevolle Tochter dem Vater nichts weiter, was ihn ihretwegen ängstigen könnte. Wünscht sie doch so sehnlich: die Eltern möchten ihre letzten Lebenstage bei ihr, in ihrem Hause, beschliessen. Ihr Gatte würde wohl einwilligen, wenn der Vater nur den Eifer für seinen neuen Glauben ein wenig beherrschen wollte. Sie kenne zwar diesen Glauben nicht, doch ehre sie ihn als den ihres Vaters:

> Da er dein Glaube ist, magst du ihn pflegen,
> Ja, Vater — zürne nicht, — ihm leben wirst
> Du dürfen, doch im Herzen nur.[1] . . .

O der rührend-menschlichen, holdherzig-klügelnden Sophistik eines kindlichen Tochterherzens!

Athmet in dieser reizend-innigen Casuistik, in diesem liebreich-rabulistischen Eifer: beide Gefühle, Glaubenstreue und Elternpietät, friedselig miteinander zu einem beglückten Familienleben zu verbinden, nicht die reinste, himmlischste Menschenliebe, gleichviel ob unbewusst sich offenbarend, und verhüllt in die Form duldsam-ehrfürchtiger Elternliebe? Was soll man bei solchen Kundgebungen, von denen die Schriften und Dichtungen Pellico's überfliessen; Gefühls und Gesinnungsäusserungen, worin wir einen Herzschlag des poetischen Humanismus von Lessing's Nathan könnten pulsiren hören; was zu der mit widerstrebender Feder nun wiederholt bezielten Anklagephrase des mehrgenannten Heidelberger Literarhistorikers sagen; zu der absprechend harten, himmelschreienden Phrase: „Das Reinmenschliche war ihm (Pellico) in seinem ascetischen Brüten ganz fremd und interesselos?“[2]) Was dazu sagen, als dass schon um dieser einzigen unreinmenschlichen Phrase willen, geschleudert gegen einen der lautersten Blutzeugen der Befreiungsgeschichte Italiens, nicht bloss von 1815 bis 1850, sondern bis auf den heutigen Tag — dass schon um dieser ein-

---

1) — Nol conosco; ma il tuo culto onoro,
Poich' egli è tuo: tu il serberai, ma in core.

2) E. Ruth, a. a. O. S. 263.

zigen ebenso pharisäisch ungerechten, wie pharisäisch unmenschlichen Verdammungsphrase, diese Geschichte, die von Pellico's Vehmrichter geschilderte Geschichte von Italiens blutgetränkten Freiheitskämpfen, — dass diese Geschichte ihrem deutschen Vertreter für alle Zeiten absagen, ihm und jeder mit ihm zu rauchenden Friedenspfeife absagen muss.

„Mit Dir zu leben wünsch ich sehnlichst" — entgegnet der alte christgläubige Vater der dem Väterglauben getreuen Tochter —

Mit dir zu leben wünsch' ich,
Geliebte Tochter, und Verdachtsgrund nicht
Dem Jefte, oder sonst Ehrgeizigen
Und Mächtigen zu geben. Meinungskampf
Mit denen, die dem Irrthum sind ergeben,
Wünscht der Treugläubige ja einzig um
Friedfert'ger Tugendübung willen; wünscht nur
Beleidigungen durch Verzeihen, Hass
Durch Liebe, Marterpein durch Dulden zu
Besiegen. Nichts begehrt er sonst. Doch sich
Verstellen — niemals! [1])

Spricht etwa hieraus der schwachgeistige, das Reinmenschliche in ascetischem Brüten ausschliessende Glaubenseifer? Oder schlösse das Glaubensinnige an sich das Menschliche aus? Abscheuliche Folgerung, die nur einem solchen Humanismus das Brandmaal enggeistiger Unduldsamkeit und verketzernden Fanatismus aus parteieifrigem Vernunftglauben aufdrücken würde!

Eleazaro entreisst sich den Umarmungen der Tochter mit dem Versprechen, nach Sonnenuntergang wieder zu kommen. Ester wendet sich ihrer Zelthütte zu, und stösst auf Jefte. „Verstellen — niemals!" ist nicht die Devise der Jefte's. Er hat aus der Ferne den Davoneilenden, aber nur vom Rücken erblickt. Thut erst nicht dessgleichen, und meldet der Ester mit

---

1) Teco viver chiedo,
Amata figlia, ed ombra niuna a Jefte
Recar, nè ad altri ambiziosi o forti:
Sol di virtù pacifiche contesa
Vuol il fedel con chi all' errore è servo:
Vincer le offese col perdono: l'odio
Coll' amore: i martir colla costanza:
Null' altro ei vuol — ma simular non mai.

lächelndem Gesicht die nahe Ankunft ihres vom Kampfe mit den Römern siegreich heimkehrenden Gatten, zu Ester's grosser Freude. An diese Freude erst knüpft er die Spürfrage nach dem Fremden, den er hinter den Palmen habe verschwinden sehen. „Ein alter, unglücklicher Bettler" — unterbricht Ester schnell. Nun katzenbuckelt der Panther mit glatten Schleichwindungen bald vor-, bald rückwärts, die Krallen bald einziehend, bald vorstreckend: Sie möge sich wahren. Wenn der Davongeeilte nicht ihr Buhle ist, so möchte sie ihn doch nennen:

Erzittere vor deinem heft'gen Gatten! —
Weh dir, wenn ich die Viper Eifersucht
Ihm in den Busen schleudre! —[1])

So droht nur, wer selbst von Liebeseifersucht verzehrt wird. Doch versteckt er diese hinter das frommste Panthergewinsel von „reiner heiliger Freundschaft", wie denn solche die andächtigsten und gottesfürchtigsten Seelen in aller Unschuld mit traulich süssem Bande umschlingen könne.[2]) Ester hat nur Worte der zurückweisendsten Abwehr für ihn. Der Panther erstickt den Grimm hinter den geschmeidigsten Bezeigungen: Er kriecht auf dem Bauch; er wedelt mit dem Schweif; er beleckt sich das Maul mit Liebe geifernder Zunge; er bricht in zärtliches Brüllen aus:

Dich liebt' ich schon, eh' dich Azaria liebte.[3])

Und schmäht des Gatten wilde harte Sitte, es geht in Einem Schmeichelbrüllen hin — und was sie für ein Wonne-Turteltaubenleben mit ihm führen würde in den Armen seiner Tatzen, deren Sammtpfoten er ihr vorzeigt; und wischt sich mit der Sammtpfote eine Thräne ab, über ihr Missgeschick, an der Seite eines so rauhen Kriegers zu leben; sie, die eines Geliebten würdig wäre, dessen Ruhm und Glück einzig darin bestände, sich

---

1) Guai s'io
Del violento tuo consorte in seno
Gelosa serpe vibro!

2) Ch' altro ti chiesi io mai
Fuorchè gentile, pura, amistà santa,
Qual le più a Dio devote alme in soave
Nodo innocente avvincer può?

3) Pria ch' Azaria t'amasse, io già t'amava.

ihren Wünschen zu unterordnen, und sie als ihr Sclave anzubeten.[1]) „Nun ist's genug“, ruft Ester von Zornesscham erglühend:

Ich brauche deines Mitleids nicht. Du irrst dich.
Der Tapfre, dessen Weib ich bin, ist ganz so,
Wie ich ihn wünsch'. In eines Andern Arm
Wär' mir allein das Leben Gräul und Abscheu.[2])

Das macht den Panther nur noch ungestümer und zärtlich wilder. Pantherliebe ist „sacrisch“ hitzig, würde ein Tyroler sagen; eines Pardels besonders, dessen glänzigschwarze Brustflecken das Brustschild des Hohepriesters mit den zwölf Juwelen noch überprunkt. Sein schüchternes Liebesröcheln schwillt zum feurigsten, siegesgewissen Schnauben. Azaria's kriegerische Rauhheit — sie möge seyn, was sie wolle — schliesse ihre Liebe aus. Sein Kriegsmuth bricht ihm heut oder morgen den Hals — ihre Hand wird frei; e oh! schallt sein jauchzendes Schreigebrüll, e oh! Zeigt dann sich mir Deine Liebe hold, e oh! Das wären ihm selige Tage, deren Glück und Wonne nicht von den wechselnden Loosen des Krieges abhingen, e oh![3]) Schaudernd ächzt Ester: „o Himmel!“ J e f t e macht immer kühnere Pardelsprünge:

Der heiligste der Kön'ge glühte, und —
Bathseba's Gatte starb.[4])

Kein Hahn krähte nach ihm. Was meint nun Ester zu dieser Werbung? „Ja Schuft“ — oder in der Wortfolge des Verses:

Ja Jefte, der Verworfenste der Menschen,
Der abscheuwürdigste bist du

---

1) Io penso ai dì che tratto avresti al fianco
Di più degno amator, di tal cui gloria,
Non l'imperar, sol l'obbedirti fora,
L'adorarti qual servo.

2) Or basta: io d'uopo
Di compianto non ho. Travedi: il prode
A cui son moglie è quale il bramo — e solo
Ad altri in braccio aborrirei la vita.

3) Un dì tua destra
Esser libera puote, — e, oh! non ingrata
Fossi tu all' amor mio! quel di felice
Non penderia da incerte guerre.

4) Il più santo de' regi arse, e il marito
Di Betsabea perì.

In meinen Augen. Hass' ich dich, als nicht
Die Deine, wie erst hasst' ich dich, wenn ich
Die Deine wär'? Treu dem Gemahl bewahrt
Nicht Tugend, nein, bewahrt nur Liebe mich,
Nur unbegrenzte Liebe.[1])

Panther macht ein Gesicht, wie die Katze, wenn sie Essig schleckt. „Je mehr“ — sprüht Ester ihr Herz aus, dem Verhassten ins Gesicht —

Je mehr sein Wesen absticht
Von deiner honigsüssen, heuchlerisch
Verruchten Sanftheit, desto inn'ger lieb' ich
Sein kriegrisch Wesen — kriegrisch, aber bieder,
Gerecht und trugunfähig! — Ha, Nichtswürdiger!
Auf solchen Frevel sinnst du? und Azaria
Vertraut dir blindlings? Ich, ich will ihn aus
Dem Irrthum reissen.[2])

Das Zähnefletschen vom Hohenpriester Jefte! „Verwegene“ — fletscht er, „zittere!“

Glaubst du, den ich vorhin im heimlichen
Gespräch mit dir erblickt — ich kenn' ihn nicht?

Ester erschrickt bis ins Herz hinein. Nun fasst er sie, er, der Wolf in der Grossmutterhaube, das entsetzte Rothkäppchen an der Kehle:

Kein Blatt regt
Sich in Engaddi, das ich nicht bemerkte.
Dort im Gebirge haust dein Vater in
Einsamer Höhle: oft steigt heimlich er

---

1) Si, Jefte, a' guardi miei tu se' il più vile,
Il più esecrando infra i mortali; io t'odio
Non tua — più t'odierei, se tuo foss' io.
Fida allo sposo, non virtù, ma amore
Immenso amor mi tien.

2) Quanto ei più dista
Da tua melata, finta, empia dolcezza,
Io tanto più quel suo spirto guerriero
Amo — guerriero, ma leal, ma giusto,
Ma incapace di frodi! — Ahi, scelerato!
Si reo delitto meditavi? è cieco
A te Azaria tanto s'affida? Io voglio,
D'inganno io trarlo.

Hernieder, und mein Opfer wär' er längst,
Wär' ich so ruchlos wie du glaubst. Wenn nicht
Um dich — so zittre um den greisen Flüchtling.[1])

Die arme Ester thut es ungeheissen und zittert was sie kann. Aus Angst um den Vater fleht sie Den um Erbarmen, den sie am liebsten anspeien möchte. „Sey klug! und mach' es wieder gut“ [2]), schmeichelt er. Kriegsmusik erschallt vom Gebirge. Sie kündet den siegreich aus einem Gefechte mit den Römern heimkehrenden Azaria an. Volk strömt aus den Zelthütten Engaddi's herbei. Jefte nimmt sogleich seine majestätisch heilige Hohepriesterwürde wieder an. Ester hat ihre Befürchtungen alle vergessen, und strahlt von Freude.[3]) Beim Erblicken der vom Gebirge thalwärts sich bewegenden Krieger bricht die Volksmenge in ein Jubelgeschrei aus: Es lebe Israel! Azaria's Triumphzug besteht in einer Umarmung der Ester, des Jefte und anderer Freunde, und in einem schlichten, kargen aber kräftigen Siegesbericht an das versammelte Volk, der mit den Worten schliesst:

Seht her,
Mit Blut und Staub bedeckt des Tibers Adler!
Zerstampft sie mit den Füssen![4])

Ganz Israel stampft drauf los mit Trittbewegungen, die an das

---

1) Jefte. Colui, che teco dianzi era a nascoso
Colloquio — credi, che a me ignoto ei sia?
Ester. Lassa! che feci?
Jefte. . . . . . moto esser non può di fronda
Ch' io in Engaddi non veggia. Il padre tuo
Posa là su que' monti, in romito antro
Spesso furtivo ei scende: io già immolato
Le avria, se un empio qual m' estimi, io fossi.
Se per te no — per l'esul vecchio or trema!
Ester. Deh, per pietà! . . .

2) Fa' senno. . . A te s'aspetta il riparar. . .

3) Jefte al cospetto del popolo si atteggia con tutta maestà e compostezza religiosa. Ester ha dimenticata ogni sua inquietudine, ed è al colmo della gioja.

4) di sangue
E fango intrise, l'aquile del Tebro
Eccole: — calpestatele.

Lehmstampfen seiner Vorväter in Egypten erinnern, und jauchzt dazu: Victoria!

Es lebe der Gott Israels! Es lebe Azaria![1])

und jauchzt so lange bis der Vorhang fällt.

Kein Tragödiendichter der Welt hätte den ersten Act dieses Trauerspiels klarer, präciser, stoffgemässer und fesselnder anlegen können.

Mit dem Lächeln des Knäbleins von zwei bis drei Jahren, den die Mutter auf den Armen dem Vater entgegenträgt, bricht der zweite Act an, wie der junge Tag mit dem Lächeln der Morgensonne. Man soll aber, mahnt das Sprichwort, den Tag nicht vor dem Abend loben; und die idyllische Heimkehr des Kriegsobersten und Einkehr in seine Hütte, im Beginne dieses Actes, nicht vor dessen Schluss preisen, wo der tapfere Krieger, wie eine gewitterschwere Wolke, dieselbe Sonne bei ihrem Niedergang verfinstert, die ihn zu Anfang des Actes so herzfreundlich anlachte, wie er sie. Ein Sonnenphysiognomiker freilich, der die unscheinbaren Vorzeichen im Antlitz der Morgensonne aus Virgil's Georgica kennt, ein solcher freilich hätte an einer leisen Verdüsterung von Azaria's Stirne bei dem blossen Namen des alten Eleazar, den Ester zaghaft schüchtern vorbringt, mit kindlicher List die frohe Stimmung des Gatten zu benutzen wähnend — ein Solcher hätte schon in der ersten Scene des zweiten Actes den Gewittersturm voraussagen können, womit er zu Ende geht. Azaria bittet das theure Weib; sie möchte ihren Vater doch im Grabe ruhen lassen. Nicht als trüge er dem Alten seinen Familiengroll nach. Aber von Eleazar's Gottvergessenheit sey Jefte ein lebender Zeuge gewesen, der ihrem Vater fast an Jahren gleiche. Und aus Jefte's „heiliger Brust“[2]) vernahm er, Azaria, zu wiederholten Malen, wie es sich damit verhielt.

Entwölke die Stirn.
Denk' an den Gatten, an dein Kind, die beide

---

1) Vittoria!
Viva il Dio d' Israel! viva Azaria

2) da quel santo petto.

Beglückt dich wünschen. Lebe wohl. Erwarte
Den Hohepriester.[1])

Umarmt zärtlich das Söhnchen und entfernt sich. Welche Klemme für die arme Ester! Den Vater auch nur nennen hören, mag Azaria, ihr Gatte, nicht. So sehr hat ihn der Hohepriester, den er wie einen Heiligen verehrt, gegen Eleazar eingenommen. Erfährt ihr Gatte von Jefte, dass der Vater noch lebt, die Tochter heimlich besucht — facht der Hohepriester den alten eingewurzelten Familienhass gegen den abtrünnigen, geächteten Vater, der zum gräuelvollen Christenglauben abgefallen und träfe er ihn bei ihr — der ergrimmte Priester, ergrimmt ob ihrer Abwehr seiner verhassten Bewerbung, ob ihrer Gattentreue — Er wiegelt das Volk auf — sie steinigen den Vater vor ihren Augen — suchen den Unglücklichen in seiner Höhle im Gebirge auf, und würgen ihn und die greise Mutter. Dem Vater — das ist das Erste, Dringendste — muss sie die Gefahr entdecken, ihn zur Flucht aus dem Gebirge bewegen um jeden Preis. Das sind die Empfindungen, die ihren Busen in einem Selbstgespräch bestürmen: der tragische Zwiespalt, der aus ihrer liebevollen Ehrfurcht vor dem Gatten, ihrer zärtlichen Tochterliebe, aus der unsäglichen Mitleidsangst um die greisen Eltern; aus ihrer durch den Abscheu gegen den Urheber all dieser Beängstigungen nur noch befestigteren, unerschütterlicheren Gattentreue, entspringt. Die tragische Bedrängniss, wir finden sie auch hier wieder aus den reinsten Beweggründen, aus der Liebesfülle, Treue und Tugend eines weiblichen Herzens entwickelt. Und mit welcher feinen, bewundernswürdig einfachen Oekonomie motivirt! Zu den anderen, selbst von seinen Landsleuten, unseres Erachtens, nicht genugsam gewürdigten Vorzügen dieses tragischen Dichters gesellt sich noch eine Präcision, Correctheit und feine Ausführung, in Bezug auf dramatischen Bau und Technik; Eigenschaften, die ihn zur rarissima avis unter den Kunstgenossen seiner Nation machen, und die von seinen Kritikern, selbst Lobpreisern, vielleicht nur darum unbeobachtet geblieben, oder doch nicht nach

---

1) La fronte
Deh rasserena: al tuo consorte, al figlio
Pensa: felice essi ti vonno: Addio.
Il pontefice attende.

Verdienst betont und hervorgehoben worden, weil das: artis est celare artem sich bei diesem Dichter eben so unscheinbar, anspruchslos und naiv bescheidet, wie die inneren Vorzüge seines frommen Gemüths, seiner schönen Dichterseele.

Ist etwa Ester's tragisches Dilemma ein Herzens-, ein Willenszwiespalt? und äussert es sich in der Form eines sogenannten Pflichtenkampfes, combats du coeur, worauf die Franzosen ihre schwächliche Pseudotragik, als auf ein Kunstdogma, gründen? Ein Dogma, worauf auch Alfieri schwur, dem es vielleicht aus zweiter Hand von dem grössten italienischen Melodramatiker, Metastasio, überliefert worden, dessen historisch-tragischem Arien- und Duettenstyl das Schaukelbrett der combats du coeur gar trefflich zu statten kommen mochte, wovon uns sein Meisterstück ‚Temistocle' so glänzende Proben gab. Wo nicht gar der grosse ital. Melodramatiker das Schaukelbrett von der französischen Tragödie in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. borgte; es namentlich dem „Thémistocle" des zu seiner Zeit als einer der ersten Tragiker berühmten Du Ryer [1]) vom Gesässe weg escamotirte, und es seinem Temistocle unterschob. Wiegt sich das tragische Dilemma von Pellico's Ester auf einem ähnlichen Wippbrette? Fliegt es an einem ähnlichen Schnellgalgen bald in die Höhe, bald niederwärts? Oder wird es, wie Sancho Pansa auf dem Laken, mittelst aller vier Prellzipfel der combats du coeur auf und nieder geschleudert? Nichts weniger. Ester's tragisches Dilemma liegt in ihrer Situation; keinesweges in Herzenszerwürfnissen, hin und her gezerrten Willensentschliessungen, in einem Zwiespalt ihres Pflichtgefühls. Ester hat ihren tragischen Entschluss ohne alles Schwanken gefasst: ihren Vater zu retten, und als treues keusches Weib zu leben und zu sterben. Die dritte Scene mit Jefte enthüllt diesen Entschluss so entschieden, wie sie ihn gefasst. Auf Jefte's Frage:

---

1) geb. 1605. gest. 1656. Du Ryer's Tragödie ‚Thémistocle', im Inhalt, den Hauptzügen nach, mit Metastasio's Melodramma ‚Temistocle' übereinstimmend, wurde 1637 in Paris zum erstenmal aufgeführt; Metastasio's Temistocle, — wie zur hundertjährigen Feier dieser Aufführung, — im Jahre 1736 (s. Gesch. d. Dram. VI, S. 209). Du Ryer's berühmteste Tragödie ist sein 1639 zum erstenmal aufgeführter Saul, worin wir vielleicht das mögliche Vorbild zu Alfieri's Tragedia Saulle erkennen dürften.

Hast besser du
Dich dessen, was dir frommen mag, bedacht?
Ester. Nur Eines seh' ich, was mir frommt!
Jefte. Das ist?
Ester. Die Tugend.[1])

Die schmeichlerischen Windungen als Schlange im Busen, die goldene Zukunft, die er gleissend vorspiegelt, wie jener verzauberte Drache im chinesischen Drama die Prinzessin in dem Spiegelschilde seiner Schuppen die Schätze, die Kleinodien, die Kroninsignien schauen lässt, die ihrer harren, — all diese von Jefte verheissenen Herrlichkeiten schleudert sie sammt der Schlange zu Boden mit den Worten:

Auch ich hab' meinen Ehrgeiz,
Doch einen solchen, den du nicht begreifst.
Jefte. Erklär' dich!
Ester. — Einen Ehrenmann als Lebens-
Gefährten zu besitzen — besser als ich selbst.
So dass ich mehr aus Achtung noch für ihn, als
Aus Liebe glühe . . . .
Den ich in Ehrfurcht liebe . . .
. . . . Einen Gatten,
Der in der Demuth seiner Magd beglückt
Sich fühlt, und immer liebevoller, holder . . .
Und den darum ich immer mehr muss lieben . . .
(mit triumphirendem Stolze)
Ha, solch ein Weib fühlt sich Azaria's Magd![2])

---

1) Jefte. Meglio
All' util tuo pensasti?
Ester. Utile un veggio.
Jefte. Qual?
Ester. La virtù.

2) Ester. In me pure è ambizion, ma tale
Che non la intendi.
Jefte. Spiegati
Ester. Onorato
Compagno aver de' giorni miei — migliore
Di me — tal ch' io, più che d'amor, di stima
Arda per lui — — — — —
— — — — — amarlo
Con timor — — — —
— — — e sposo tal, vederlo
Dell' umiltà della sua ancella pago,

Wüthend erinnert er sie an das Schicksal ihres Vaters. Sie erbebt; doch als er ihre Angst um den Vater als Köder benutzen will; ihr vorgleisst: er würde mehr für den Vater thun, wenn Ester minder undankbar seyn wollte, und gar ihre Hand fassen will — da bäumt sich in ihr die Verabscheuung mit dem Grimm einer Tigerin empor:

Lass mich, entsetzensvollen Abscheu regst du
Nur auf in mir.
Jefte. Auch hoffen nicht? —
Ester. (mit dem ganzen Ungestüm entrüsteter Tugend) Niemals!
Nein, flehend sich verruchtem Laster beugen,
Zu Füssen schmiegen, kann die Unschuld nicht!
Umsonst versuch' ich, zu besänft'gen dich
Mit Bitten. Eine stärkre Kraft verwehrt mir
Mich zu erniedrigen vor dir. Und wer,
Wer bist du denn, dass ich dich bitten sollte?
Gerechten lebt ein Rächer. Fast verwehrt mir
Dein blosser Anblick schon, an ihn zu glauben.
Entweich'! Ich will an meinen Rächer glauben,
Und keine and're Hülfe will ich, als
Die seine!
Jefte (in Wuth) „Niemals“ sagtest du?
Ester. Ich sagt' es.
Jefte. Dein Hass? —
Ester. Ist g'ring — unsäglich die Verachtung!
(geht in ihr Haus.) [1])

E felice, e più amante indi e più mite —
Ed io più sempre quindi amarlo . . .
— — — — — —
Ah, tale, sì, tal d'Azzaria è l'ancella!
(con dignitoso trionfo.)

1) Jefte. Più ancora al reo concederò, se ingrata
Ester non sia. (Vuol prenderla per la mano.)
Ester. (Non può più frenarsi) Lasciami. Orror soverchio
Omai m' inspiri.
Jefte. Nè sperar —
Ester. (con tutto l'impeto della virtù sdegnata.)
Giammai! —
No, appie del vizio infame, in supplice atto
Non può piegarsi l'innocenza! Indarno
M' impongo di placarti: è in me una forza
Di me maggior che d'avvilirmi vieta.

Der Priester hat ihr Verderben beschlossen. Nicht den Vater bloss, sie selbst will er zu Grunde richten; ihre Frauen-, ihre Familienehre; des Gatten Ehre und Familienglück; und dieser soll ihm selbst die Hand dazu bieten, und des Gatten durch Eifersucht vergiftete Liebe den Todestrank ihr mischen. Bei der Priester- und gar Hohepriesterrache kann die Hölle selbst in die Schule gehen. Die fünfte Scene eröffnet diese Priesterschule, deren Pontifex Maximus freilich Shakspeare's Jago ist: Jago treibt aber sein Höllenspiel gewissermassen zu seinem Privatvergnügen. Von allen dramatischen Bösewichtern ist Jago der uneigennützigste. Er experimentirt nur so zu sagen mit des Mohren Eifersucht, und beobachtet das Phänomen und dessen Entwickelungen mit der kalten wissenschaftlichen Neugierde eines Physikers, wie der Astronom eine Mondfinsterniss, oder wie ein Chemiker die Wirkungen der Blausäure an einem Kaninchen prüft. Nicht anders tröpfelt Jago sein Eifersuchtsgift dem Mohren in die schwarze Brust und belauscht die Ergebnisse und Folgen. Die Eifersuchtsanfachung ist für Jago weniger ein Racheact, als ein teuflischer Kitzel, ein Mephistopheles-Spass: er hat eben seine Freude d'ran. Othello, die Eifersuchtstragödie — ihm ist sie ein ergötzliches Lustspiel.

Jefte dagegen kocht das Eifersuchtsgift, das er dem Azaria einflössen will, über dem Höllenfeuer verschmähter Liebe, beleidigten Stolzes, gereizter Hohepriesterrache. Es wallt und brodelt in ihm so heftig, dass der hinzutretende Azaria die Aufregung bemerkt. Jefte erklärt es mit seinem übermässigen Freundschaftseifer, der oft ohne Grund beunruhigt. Einer näheren Erklärung, um die Azaria bittet, weicht er mit den Künsten Jago's aus; jene plötzlichen Abbrechungen, Verschluckungen:

E chi sei tu perch' io ti preghi? Ai giusti
Resta un Vendicator: tua sola vista
Credere in lui quasi mi toglie: vanne:
In lui creder vogl' io: null' altra aita
Vo' che la sua!
Jefte. (furibondo) „Giammi" dicesti?
Ester. Il dissi
Jefte. E l'odio tuo —
Ester. Poco — lo spregio è sommo.
(Va nelle sue stanze.)

Nichts — ein andermal — ich könnte mich irren — und jähe Uebersprünge auf etwas Anderes. Seltsam, dass, bei aller Verschiedenheit der Antriebe und Charaktere, der von Leidenschaft und Rache glühende Jefte Jago's Brennspiegel aus geschliffenem Eise zu Hülfe nimmt, um in Azaria die Eifersucht allmälich zu entzünden. So kanonisch hat der grösste Physiologe und Psychologe der Leidenschaften, hat Shakspeare, die Gesetze der Eifersucht und ihrer Entwickelung festgestellt, dass sich kein Jota davon rauben lässt; wie dieselben Eruptionsgesetze den Feuerspeier unter dem Aequator und die eisige Brust des Hekla beherrschen. Trotzdem ist Jefte's Methode der Eifersuchtserweckung keine Nachahmung von Jago's Minirkunst. Er bohrt seine eigenen Gänge; füllt er sie auch mit dem Pulver, das Jago erfunden. Ist das Pulver einmal erfunden, erfindet es kein Gott zum zweitenmal. Wäre Jago dem Jefte nicht zuvorgekommen, wer weiss, ob es dieser nicht erfunden hätte, sey's auch nur wie die Chinesen zum Privatgebrauch, als Eifersuchtssprengpulver, ohne Ahnung von der weltgeschichtlich-welterschütternden Bedeutung des Jago-Sprengpulvers, das mit den Brettern die Welt erschüttert, die sie bedeuten. Jefte bohrt seine kleinen Kreuz- und Quergänge bald da, bald dort, im Zickzack: „du bist viel zu hitzig" — mein Verdacht könnte dich zu übereilten Urtheilen verleiten. Azaria zittert schon vor Ungeduld, wie eine Lunte: „Dein Verdacht?" „Du warst mir immer wie ein Sohn" — gräbt der Minirer behutsam weiter — „kannst du hübsch vernünftig mit Ruhe und kaltem Blut hören und gehorchen?" — „Ich schwör's" — spricht die Lunte. — „So höre denn. Ein Engel von Liebe, so glaub' ich, ist sie gegen dich." — „Ja — doch du" — bebt die Zündruthe. „Nie hegte ich Zweifel an ihrer Tugend... Doch hat ein Oberpriester strenge Pflichten... Die Wachsamkeit besonders wenn der Freund auswärts, im Kriege... Ich hätte über diese, vielleicht von Nachstellungen bedrohte Taube wachen sollen" — „Ich bat Dich darum, nicht als ob Ester" —

Jefte. Nein, fähig, Ester einer Schuld . . . (stockt)
Azaria. Unfähig . . .
Jefte. Auch ich glaub' nicht —
Azar. Barmherzigkeit, enthülle mir
Das schreckliche Geheimniss!

Jefte. Sieh, wie du
Schon jetzt aufbrausest. — Eh' ich spreche musst du
Bedenken, dass man Nachsicht schuldig ist
So unerfahrner Frau; dass solcher Schönheit
Der Böse immer Fallen streut.

Azar. Was hör' ich?
Du machst mich schaudern —

Jefte. Nicht als ob sie jemals
Vom Pfad der Tugend weichen könnte — fromm,
Aufrichtig, ohne Falsch ist diese Seele.
Nur muss man wachen über sie, damit
Das Gift nicht jugendlicher Leidenschaft
Dem Herrn und dir so würd'gen Schatz entreisse.

Azar. Ein Buhle? . . . sprich!

Jefte. Ich fürchte.

Azar. Und hast du
Gewissheit schon? . . .

Jefte. Anzeichen —

Azar. Welche?

Jefte beginnt nun auszuholen, zu erzählen, und wühlt unvermerkt unter Azaria's Füssen weiter, gräbt, erzählt und bohrt. Jener ganz Ohr, ganz Lunte. Plötzlich hält er inne, wie Jago:

Ich liebe dich zu sehr,
Um nicht deshalb mich zu betrüben.

Und Azaria, wie der Mohr:

Ha,
Du sagtest mir nicht Alles!

Jefte. Kannst du's hören?

Azar. Ich kann's.

Und wieder erzählen, schanzen und erzählen. Aber noch immer nichts Bestimmtes, nur andeutend, verdächtigend, wie mit ritzenden Spatenstichen nur anlaschend, doch den Buhlen stets im Hinterhalt; so dass Azaria betäubt und verwirrt dazwischen einfällt: „O Wuth! und Er, der Verräther?“

Jefte. Den sah ich nur
Vom Rücken.

Azar. Wann? wo?

Jefte. Diesen Morgen.

Azar. Hier?

Jefte. Nein.

Azar. Ester — ausserhalb des Hauses?

Der Unglückliche steht nun auf dem fertigen Minennetze. Jefte

erinnert ihn an den Schwur, sich zu mässigen: „Tod dem verruchten Verführer!“

In Ester kann kein Fehl seyn, oder nur
Ein leichter. Edel ist ihr Herz.

Azar. Doch von
Sündhafter Gluth entbrannt! O was vernahm ich?
Träum' ich vielleicht? Ich, fast ihr Sclave nur,
Ein niedriger! Ich, der vor Niemand je
Gezittert, ward vor ihrem Tadel schamroth
Oft, wie ein schwaches Kind! Ich, der schier dein
Vergessen, meines besten Freunds, um sie!
Des Ruhms vergessen und — o schaudere! —
Vergessen der Altäre auch, um sie!
Undankbarkeit, o grausam unerhörte!
Und ihr so hold demüthiges Gebahren!
Verruchte Künste, nichts als schnöde Künste!
Jefte! Vertraue mir! ich werde schweigen.
Nicht einen Augenblick — ich schwör's noch einmal —
Werd' ich von deinem Rathe mich entfernen.
Doch mächtig ist im Himmel dein Gebet:
O steh mir bei. Beseitige das Unheil,
Das schreckenvolle. Opfergaben fordre
So viel du heischest! Alles, selbst mein Blut,
Ich geb' es dir, wenn sie nur schuldlos ist!

Jefte. Nichts ist dem Himmel, nichts unmöglich, nichts!
Demüth'ge dich, und bet' und hoffe. Doch
Ich höre schon des Volkes Tempellieder.“ [1])

---

1) Azaria. Turbato
Mi sembri.

Jefte. Zelo d'amistà soverchio
Toglie talor, senza ragion, la pace.

Azar. Che dici?

Jefte. Nulla. — In altro tempo —

— — — — — —

Bollente animo sei troppo.
Vani son petti miei, potrian guidizio
Inspirarti non retto . . .

— — — — — —

Azar. I tuoi sospetti . . .

Jefte. Io t' ebbi
Qual figlio sempre; or — se prudenza impongo —
E freddezza — e silenzio — ubbidirai?

Azar. Tel giuro.

In den Tempel geht wenigstens Jago nicht nach verrichteter Arbeit; höchstens ins Weinhaus. Und dahin nur, um dem Cassio mit einem Gläschen über den Durst ein Bein zu stellen. Honest

---

Jefte. Ascolta. — Un angiolo d'amore
Credo ella sia — ver te.
Azar. Sì — ma tu, —
Jefte. Dubbio
Non n' ebbi mai. — Pontefice ha severi
Dover — la vigilanza! e più se lunge
Dal padiglion domestico è il guerriero.
Io su questa colomba, insidiata
Forse, vegliar doveva.
Azar. Io ten pregai.
Non ch' Ester . . .
Jefte. No capace Ester di colpa . . . (Esitando)
Azar. Non è.
Jefte. Non credo.
Azar. Ah per pietà, mi svela
Quest' orribil segreto!
Jefte. E a furibondo
Impeto già trascorri? — Anzi ch' io parlo
Rammentar dei, che ad inesperta donna
Indulgente esser vuolsi. A beltà somma
Lacci il maligno tende ognor.
Azar. Che sento?
Raccupricciar mi fai.
Jefte. Mai del sentiero
No di virtù non uscirà — gentile
Religiosa, candida è quell' alma.
Sol vigilar conviensi, onde il veleno
Di giovenile passion non tolga
Al Signore ed a te — tesor si degno
Azar. D'un rival . . .
Jefte. Temo.
Azar. E già certezza? . . .
Jefte. Indizio
Come?
— — — — — —
E troppo io t'amo
Perchè ciò a me non increscesse —
(si ferma como se avesse terminato)
Azar. Ah, tutto
Detto non hai!

Jago! Hochwürdigster Jefte! Der Hohepriester entfernt sich. Ester, von Azaria herbeigerufen, erscheint in einfachem Festschmuck vor dem Zelte.

Azaria (für sich) — So viel Schönheit
Und so viel Unschuld! . . .
(von vertrauensvoller Liebe hingerissen)
Ester, liebst du mich?
Ester (zärtlich) Zu gut nur weisst du's.

Jefte. — Potresti udirlo?
Azar — Il posso.

— — — — — —

Azar. Oh rabbia! e il traditor?
Jefte. Nol vidi,
Se non da' tergo.
Azar. Quando? ove?
Jefte. Sta mane.
Azar. Qui?
Jefte. No.
Azar. Fuor della tenda Ester!

— — — — — —

Jefte. All' infame seduttor la morte:
In Ester — colpa esser non puote, o lieve:
Nobile ha il cor.
Azar. Ma di rea fiamma accesa!
Oh, che imparai? Non sogno io dunque? Io vile
Quasi a lei servo! io che di niun mai tremo,
Eppur del biasmo suo spesso io arrossiva,
Come debil fanciullo! io che obliato
Gloria per lei — te, il mio migliore amico,
La gloria, e — inorridisci! — anche gli altari!
Oh ingratitudin non udita, atroce!
E quei modesti, umili atti soavi?
Scellerata arte! arte e null' altro! — Jefte,
In me t'affida: tacerò: un istante
Da' tuoi consigli (nuovamente il giuro)
Dipartir mi non vo'. Ma in ciel possenti
Sono i tuoi preghi: assistimi: allontana
L'orribile sciugura! Offerte al tempio
Chiedi: tutto! il mio sangue anco ti dono!
Ma colei sia innocente!
Jefte. Al ciel nulla evvi
Impossibil — t'umilia, e prega, e spera. —
Ma il cantici del volgo odo. . . .

Azar. — — — — Nein, du lügest nicht.
Kränkt' ich, o sag' mir, kränkt' ich jemals dich?
Ester (liebevoll unbefangen)
Du kränkst mich, wenn du so mich fragst.
Azar. (im heftigsten Seelenkampfe, doch sich bezwingend, und so oft er ihrem Auge begegnet, übermannt für sich)
Aus diesen Blicken strahlt ein reines Herz! —
O ich Unseliger! [1])
(geht mit ihr in den Tempel.)

Welcher Kirch— nicht doch! welcher Tempelgang! welcher Judentempelgang, infolge der seelenvergiftenden Ränke eines hochbejahrten buhlerischen Priesters — will sagen: Judenpriesters, Synagogen-Pfaffen! Wäre Lessing's Patriarch z. B. solcher Abscheulichkeiten fähig gewesen? Und ist doch auch nur ein Theaterpfaffe, eine „Hypothese", ein Phantasma, von derengleichen weder Kirchen- noch Weltgeschichten etwas wissen. „Eine theatralische Chimäre", womit Lessing's Patriarch den Herrn „auf das Theater" würde „verwiesen haben, wo dergleichen Pro Et Contra sich mit vielem Beifall könnte Behandeln lassen." [2])

Ester kommt eilig aus dem Tempel, und huscht in ihr Haus; und mit einem Körbchen voll Früchte gleich wieder zur Stelle, das sie ihrem alten Vater, Eleazaro, der inzwischen erschienen, zusteckt; giebt ihm rasch Auskunft über die Sachlage;

---

1) Azaria (fra se) — Tanta bellezza,
Tanto candor! . . . .
(Persuaso dall' amore, si abbandona alla fiducia.)
Ester! — tu m' ami?
Ester (con tenerezza) Oh, il sai!
Azar. No, tu non menti!
— — — — — — t'offesi?
Deh, dimmi il ver: t'offesi io mai?
Ester (sempre credendo ch' ei non parli che per eccesso d' amore)
M'offendi
Quando mel chiedi.
Azar. (È fieramente agitato dal timore d'ingannarsi, inosservato la guarda con ira, ma se incontra gli occhi di lei, non osa più dubitare della sua virtù.)
Ah in quegli sguardi brilla
L'ingenuo core! oh me infelice! —

2) Nathan. Act IV. Auftr. 2.

die nun noch gesteigerte Gefahr, die sein Leben bedrohe; der Vater möchte die Felshöhle verlassen, ein anderes Obdach suchen, und erzählt nun auch mit schamerglühtem Gesicht von Jefte's Nachstellungen. Der Alte schaudert. Es zuckt in ihm die kriegerische Ader von ehemals. [1]) Die Tochter stellt ihm sein Greisenalter vor, seine Ohnmacht. „Ester, Ester!" ruft er:

> Das Ungeheuer! — Ja, ich kenn's genugsam!
> Ich Aermster! Wer, wer kann vor ihm dich schützen?
> Ester. Mein Gatte, und der Himmel.[2])

Mit einem Gruss an die greise Mutter verabschiedet sie den Vater eilig, der hinter einem Felsen verschwindet. Ein kurzer Monolog drückt ihre Angst, ihren Schauder aus über das Schicksal der obdachlosen, von des Priesters Wuth verfolgten Eltern:

> Und Niemand, der die alten unglückseligen
> Gebeine in ein Grab versenkte! Niemand,
> Der ihre letzten Worte mir zutrüge!
> Vergebens segnet sterbend ihr die Tochter,
> Sie hört euch nicht, weint fern von euch! [3])

Azaria und Jefte, aus dem Tempel kommend, gehen in die Zelthütte, finden Ester nicht. Azaria stürzt wüthend aus dem Haus und dem Felsen zu, wo er Ester in Thränen gewahrt:

> — O ruchlos Weinen!
> In Trauer senkt mein Heimkehrtag die Frevler?
> So werd' er ihnen ganz zum Trauertage!

Zieht das Schwert, im Begriff dem vermeinten Buhlen nachzustürzen. Jefte und Ester halten ihn zurück:

---

1) . . . a furor tratto mi sento!
Christiano io son — ma fui guerrier — la destra
Si ricorda del brando!

2) Ester! Ester! quel mostro, io sol' appieno,
Io lo conosco! me misero! Salvarti
Chi da lui può?
Ester. D'Ester lo sposo, e il cielo.

3) E nessun che alle vecchie ossa infelici
Scavi una tomba! î moribondi detti
Nessun che a me riporti! invan la figlia
Benedite morendo: ella non v' ode,
Lontana piange!

Ester. Wo willst du hin? Und welche Reden? Welche
Unsinn'ge Wuth!
Azar. Treulose! hemmst auch du mich?
Hier nahmen die betrübten Buhlen Abschied —
Den letzten Abschied, schwör' ich dir! ...
Jefte. Halt ein! Hörst so du auf mein Wort?
Azar. Ich hör'
Auf meine Wuth.[1])

Und stürzt davon, dem Entschwundenen auf die Spur. Ester ist mit Jefte allein geblieben. Sie sieht den Abgrund zu ihren Füssen, den der nichtswürdige Verleumder ihr inzwischen gegraben. Er spielt den Unschuldigen, der Heuchler, der Azaria's Wuth vergebens habe zügeln wollen. Sie vertraut auf ihre Unschuld und ihres Gatten edlen Sinn. Azaria ist zurückgekehrt. Vor Wuth noch schäumend, durchsucht er mit dem Schwert alle Felsverstecke nach dem Buhlen: Offenbar, unläugbar liege nun ihre Schuld am Tage, und sie steigere seinen Ingrimm durch ihre Schamlosigkeit.[2])

Ester. Der Vater —
Azar. Willst du mich dran erinnern, dass dein Vater
Ein Bösewicht? Dass ein ruchloser Stamm
Sich nie verleugne? Dass Gewissen, Treu'
Und Ehr' verhöhnen euer Vorrecht ist?
Euer erblich Vorrecht, Galilä'sche Brut!
Von Schein demüthig, heilig, schamvoll; aber
Im Herzen drin des Teufels Altar; Bosheit

---

1) Azar. — — Oh infame pianto! Il giorno
Del mio ritorno a' scellerati è lutto!
Di pien lutto fia giorno! (snuda la spada, e vuol correre in traccia del creduto rivale; Jefte ed Ester lo trattengono)
Ester. Ove? quai detti?
Qual rabbia insana?
Azar. Perfida! e tu pure
Trattenermi osi! Qui diceansi addio
I mesti amanti: ultimo addio! tel giuro!
Jefte. Arresta:
Cosi m' ascolti?
Azar. Il mio furore ascolto.

2) — tua colpa
Emmi chiara, innegabile: e tu accresci
Lo sdegno mio coll' impudenza.

Und Gleissnerei und tück'sche Schadenfreude!
Verblendeter, Berückter ich, Gottloser, —
Der Gottes Feinde nicht als meine ansah!
Doch schwör' ich, ewiglich sie zu verabscheu'n,
Mehr als die Römer ich verabscheu!

Ester. Hör' mich!
So wisse denn —

Azar. Sie allorts zu verfolgen,
Sie auszurotten schwör' ich, und die Schmach
Von Israel zu tilgen: dass die Welt
Mit solcher Pest es angesteckt! Doch welch
Ein Grausen überkömmt mich? Ha, wenn du
Aus Denen, die dem Kreuz anhangen, dir
Den Buhlen auserwählt! Der edlen Liebe!
Und deiner würdiger! Und freud'ger lechzte
Nach seinem Blute dieses jüd'sche Schwert!
Nenn' ihn! ihn nennen, hörst du? nennen sollst du!

Ester. Unglücklicher! du könntest dich so tief
Erniedrigen? —

Azar. Umsonst ist alles Läugnen,
Klar deine Schuld — und wissen muss ich —[1])

---

1) Ester. Il padre —
Azar. Rammentar osi che un fellon t' è padre?
. . . . . La fè, l'onore
Aversi a scherno, ereditario è diritto
In voi, genia di Galilei! sembianza
Umil, santa, pudica, e in cor l'altare
Del rio demon, l' ipocrisia, la gioja
Crudel del mal! — Me affascinato ed empio
Che i nemici di Iddio miei non chiamava!
Ma d'abborrirli eternamente or giuro,
Più che i Romani non aborro.

Ester. Arresta!
Sappi —

zar. E inseguirli ovunque, e sterminarli
Giuro, e lavare ad Israel la taccia
D' avere infetto di tal peste il mondo!
Ma qual m' invade? Oh! scelto avessi
Infra i seguaci della Croce il drudo?
Nobile amor! più di te degno! E gioja
Maggior n' avrà questo assetato, fido
Brando giudeo. — Colui mi noma: entendi?
Il nome.

Dass Ester hier abspringt, den Priester anklagt, anstatt ihren Vater sogleich zu nennen, ist psychologisch durch die Verwirrung ihres um den Vater geängstigten Gemüthes zu erklären, und dramatisch dürfte die Hinhaltung der Angabe durch die bewegungsvolle Steigerung zu rechtfertigen seyn, welche die Scene so spannend macht. Ein Fehler scheint es uns aber doch immer, dass diese, wenngleich mit berechneter Kunst hingehaltene Verschweigung sich so lange hinzieht, bis die Nennung des Vaters zu spät erfolgt. Die Wendung, dass Azaria, bevor sie den Verdächtigten nenne, seinen Schwur, Alles was Galiläer ist, vertilgen zu wollen, zurücknehme, hält nicht Stich. Ist der Schwur zurücknehmbar, so wird der edle Mann, wenn ihre Unschuld erwiesen, dem greisen Vater gewiss kein Haar krümmen. Sinnreich und mit feiner Kunst ist Ester's Rückhaltigkeit so verschleiert, dass Azaria meinen kann: sie wolle durch die zur Bedingung gemachte Rücknahme des Schwurs nur den Buhlen sicher stellen:

> Ich soll zum Schild mich deines Buhlen machen?
> Das willst du, soll ich schwören? und das hoffst du
> Gottlose? [1])

Nun, denkt man, muss sie mit der Sprache heraus. Sie denkt es selber, und beginnt schon:

> Doch wenn ich schuldlos bin wie jener flüchtige
> Erbarmenswürd'ge Greis — [2])

Da bricht ihr Azaria das Wort vom Munde ab. Es hatten Volkshaufen sich inzwischen gesammelt:

> O Wuth! schon
> Umringt das Volk uns! Schon ist offenkundig
> Azaria's Schande! —

Ester. Sciagurato! ed avvilirti
Puoì tanto? e —
Azar. . . . . vana
Ogni menzogna: il tuo delitto è certo:
Sol vo' saper —

1) Ma ch' io
Al tuo amator scudo mi faccia! a questo
Giuramento allacciarmi! empia, e lo speri?

2) Ester. Ma se innocente io son: ma se infelice
Profugo vecchio —

Ester. Offenkundig würde
Dess Schande, der allein der Schuld'ge hier!
Jefte.[1] . . .

Nun erstickt Jefte ihr das Wort im Munde, und klagt sie vor dem Volke der ehelichen Untreue an.

„Von unreiner Flamme glüht Er, Jefte, ja.“ — Jetzt werfen sich Beide auf die Unglückliche, und verschliessen ihr den Mund. Azaria wüthend auf sie einfahrend: „Was? der Hohepriester?

Jefte. Hört sie nicht an. O scandalum! Verleumdung!
Sie lästert.
Volk. Steinigt sie!
Azar. Lasst ab! . . .
— — — — — — —
Mir kommt
Allein das Recht zu, wahrzunehmen Jefte's
Und meine Rache! Ester, nenne meinen
Rivalen, oder stirb! (setzt ihr das Schwert auf die Brust.)

Jefte drängt ihn zurück, mit Berufung auf das Gesetz Mosis[2]) betreffend Ehebrecherinnen bei Beweises Mangel:

Mischet
Den bitteren furchtbaren Trank, Leviten,
Den die verdächt'ge Ester schlürfen soll,
Der ihr, ist reinen Herzens sie, nicht schadet,
Doch tödtlich wird der Ehebrecherin.[3])

---

1) Azar. Oh rabbia! — ecco la turba
Già me circonda: pubblico è già fatto
D'Azaria il disonor.
Ester. Pubblico fia
Del colpevole vero il disonore!
Jefte . . .

2) 4. B. Mos. 5, 12—31.

3) Jefte. (al Popolo)
Udite. — Convinta è di rea fiamma
Questa immemor di sè, moglie del prode!
E al suo delitto orrendo or fia che aggiunga
De' sacerdoti il vituperio? . . .
Ester. . . . . . D'impura fiamma egli arde
Jefte, si —
Azar. (furente contro Ester) Che? il pontefice?
Jefte. Non s'oda.
Oh scandalo! oh calumnia! Ella bestemmia.

Ester fühlt; es ist um sie geschehen, um Ehr und Leben, und dass Jefte sie den Tod werde trinken lassen, wenn sie sich nicht fügen wollte. In dieser Seelenangst ruft sie des Gatten Hülfe an. Aber schon hat sie Jefte den Leviten überwiesen. Doch will Azaria das Geständniss hören: „Sprich, der Flüchtige, Wer war's?" Ester fleht, dass er den Zunennenden vor Jefte's Wuth schützen möchte.

Azar. Wer's immer sey,
Ist's nur dein Buhle nicht, verbürg ich ihm
Das Leben.
Ester. Schwör's!
Azar. Ich schwör'.
Ester. Es ist mein Vater! [1])

Eleazar? der längst gestorben? Lüge! schreit Jefte. Hohn und Spott ruft selbst Azaria: „Höhnst so Du mein Mitleid?" [2]) Steinigt sie! schreit das Volk. Schickt aus ins Gebirg, jammert

---

Popolo. Lapidiamla!
Azar. Fermate! . . .
. . . . Io solo ho dritto
Di far di Jefte le vendette e mie!
Ester, palesa il mio rivale, o muori
(Ponendole la spada alla gola.)
Jefte. (con forza allontanna Azaria.)
. . . . . L'amara
Componete, o Leviti, acqua tremenda
L'onde abbevrar si debbe Ester sospetta,
E acui — se pura è l'alma sua — niun danno,
E — se adultera fia — recherà morte.

1) Azar. Favella,
Il fuggitivo, chi?
Ester. Niuno il persegua,
No, rival tu non hai! Da Jefte il salva,
E il nomerò.
Azar. . . . . . ah ogn' altro
Sia, fuorchè un mio rival, salvo è colui,
Nomalo . . .
Ester. Giura. —
Azar. Il giuro.
Ester. Egli è — mio padre!

2) A scherno prendi
Così la pietà mia?

Ester. Sucht den Vater dort in der Davidshöhle. Mit verruchter Heimtücke erklärt sich Jefte bereit, nach jener Höhle Boten auszuschicken. Der Arglistige hat schon dafür gesorgt, dass Eleazar nicht darin gefunden werde. Bis der Vater sich stellt, müsse aber die Beschuldigte im Tempelgefängniss in Gewahrsam bleiben.

Ester. Azaria! Dir entreissen sie dein Weib.
Beklagen wirst du, ach, zu spät den Irrthum!
Azaria (auf sie zueilend)
Verzieht noch! — Welche Laute? Ester!
Ester. Nimm
Des Kinds dich an!
Jefte (zum Volk) Reisst mit Gewalt sie fort!

Azaria wird vom Volk zurückgehalten; Ester von den Leviten fortgeführt.[1]) Azaria und Volk bleiben allein auf der Bühne. Sein Gemüth ist so von Schmerz betäubt und von Zwiespaltsqualen, den todten Eleazar lebend zu glauben; in Jefte, dem ehrwürdigen Priestergreise, seinem treuesten Freunde, einen Verräther zu fürchten: dass er lieber sein Weib vor dem Volke des Wahnsinns zeiht:

Was sagte sie? Das Kind
Empfahl sie mir! (gerührt, gleich aber von dem Gedanken wieder in Wuth versetzt):
Das Kind! O Herzqual, wild
Zerfleischend, schmachvoll, grausiger als Tod.
(Stürzt in's Haus, der Vorhang fällt.)[2])

Der Act würde tragisch erschütternd wirken, wenn Ester's

---

1) Ester. A te, Azaria, m' involano! doratti
Di questo error: tardo non sia il rammarco!
Azar. Fermati. Quali accenti? Ester (corre a lei.)
Ester. Il figlio
Ti raccomando.
Jefte. A forza si disvelga.
(Il popolo obbedisce, e trattiene Azaria, mentre i Leviti conducono via Ester.)

2) Che disse? il figlio
Raccomandommi! (S'intenerisce, poi questo stesso pensiero lo respinge al furore.)
Il figlio! — Oh, più che morte
Orride, stragianti infami angosce!
(S'invia alla sua tenda, e cade il sipario.)

Zögern mit der Nennung ihres Vaters den Bogen nicht allzustraff spannte. Doch wird dieses Hinhalten wieder durch die lebhaft bewegte Scene, den Ungestüm der Wechselmomente, die höchste Aufregung der betheiligten Personen, das Scheinbare einer solchen um den Vater zagenden und immer mehr geängstigten Seelenbedrängniss, so geschickt und kunstreich verhüllt und beschönigt, dass, bei entsprechendem Spiel, die Wirkung dadurch eher verstärkt als verringert werden könnte.

Ester liegt ohnmächtig in ihrem Gefängniss da; Azaria steht vor ihr, die Lampe in der Hand. Diese schauerliche Gruppe zeigt uns der vierte Act in seiner ersten Scene. Was will der Unglückliche, eingekerkert in seinem Wahn, wie Ester in ihrem Felsenkerker? Zwiefach bejammernswürdig, da aus der Tiefe seines Herzens die Stimme von Ester's Unschuld ächzt, wie die eines meuchlerisch Erstickten; wie Desdemona's von ihren Bettkissen ersticktes: „Ich sterbe unschuldig." Ich fühl' es — stöhnt Azaria, vor seinem in Ohnmachtsschlummer versenkten Weibe —

Ich fühl's, ein Elender
Nur bin ich; keine Tugend wohnt in mir:
Ein Sclav der Liebe bin ich, blind vergötternd
Dies Weib. — O kehre, kehr' zurück zum Leben.
Schlecht bist du, aber lebe! Sterben will ich,
Wenn deine Stimme nur noch einmal, nur
Ein einzig mal noch deine theure Stimme
Mir in die Seele dringt! [1])

Ester kommt zu sich, stammelt, ohnmachtbefangen, irre Worte. Erkennt den Gatten. Herzinniger Anruf, den er mit einem dumpfen „Perfida!" erwidert. Ester schaut ihm mit einem erbarmungsvollen, ihn bejammernden Blick ins Auge:

Voll Zorn und Thränen seh ich deine Wimper.
— — — — — — —
Doch was führt dich zu Der, die du verachtest?
Azar. Weiss ich's doch selbst kaum. Unbarmherz'ge Qualen,

---

1) Il sento, un vil son io,
Virtù non ho: schiavo d'amore io sono:
Cieco idolatra di costei. — Si, riedi,
Riedi alla vita: iniqua sei, ma vivi!
Ch' io muoja, ma tua voce anco una volta,
Tua cara voce all' alma mi penetri! —

Erregt zumal von Abscheu, Lieb' und Mitleid;
Begier, Gewissheit zu erlangen, und
Der Wunsch zugleich, mich ferner noch zu täuschen;
Zu träumen, dass ein treues Weib ich hatte,
Allein ihr nur, und über Alles theuer —
Und blind 'nen Augenblick an jene Ester
Von ehemals zu glauben, und zu sterben.[1])

Sie hofft die unheilvolle Binde werde von seinen Augen fallen, sobald ihr Vater — Eitel Märchen: die Davidshöhle fand man leer. Jefte habe alle Schlupfwinkel im Gebirge durchsuchen lassen — von Eleazar kein Lebenszeichen!

Bald wird sich deine Schande zweifellos
Enthüllen; ein grausamer Tod harrt deiner.
Sieh her! Dies Eisen bracht' ich mit — doch, ach,
Nun ich dich seh, gebricht es mir an Muth.[2])

Er schildert ihr den schmachvoll fürchterlichen Tod, den der Sühntrank nach dem Gesetz ihr bereite:

Das Eingeweide
Zerreissend unter schauerlichen Krämpfen —
Von jenen Martern kam ich dich befrein;
Dann mich zu tödten, und doch zweifelhaft
Zum mind'sten deine Schuld zu lassen.
— — — — — — —
Den Todesstreich selbst führen, nein, das kann

---

1) Ester. Pregno hai di pianto e d'ira il ciglio?
— — — — — —
Ma te chi guida appo colei che spregi?
Azar. Chi? Non ben io mel so: smanie feroci
In un di sdegno e di pietà e d'amore:
Brama di trar del ver piena certezza,
E brama in un d'illudermi più sempre;
Sognar ch' un' Ester fida ebbi, a cui, solo,
Io sovra ogn' altro, io sol fui caro — e a quella
Ester d'allora creder ciecamente
Un istante, e morir!

2) Pubblica, indubitabile fra poco
La tua infamia saria — truce la morte.
Il vedi — un ferro io qui recava — ahi, cade
Il mio corraggio or nel mirarti!

Ich nicht, den Stahl dir reichen kann ich! . . .
— — — — — — —
Die einz'ge Freude bleibt mir:
Mit dir zu sterben. Wähle! Einen schnellen
Für Beide ehrenhaften Tod: Sonst, siehst du, —
Stirbst am Altar du, — mich auch dort verbluten.[1])

Sie fleht, sein dem Vaterlande geweihtes Heldenleben nicht so kläglich zu opfern. Es genüge ihm, dass sie allein sterbe.[2])

Einst wird die Maske fallen, hinter der
Jefte den alten Erbfeind birgt: den Satan.
Engaddi's Töchter werden dann betrübt
Mit Trauerliedern feiern meine Unschuld.
Und du, vernimmst du die Gesänge, wirst
Mir einen Seufzer schenken; einen Blick
Des Mitleids werfen auf mein Grab.[3])

Sein Herz kann sie zerreissen, nicht die Binde, die der trugvolle arglistige Priester um seine Augen schlang. Mit einem Nazarener habe sie vertrauten Umgang gepflogen, von ihrem Gotte sey sie abgefallen, und lästere seinen Priester, den heiligen Knecht des Herrn. Er dringt ihr das Schwert auf. Sie nimmt es zitternd an und lässt es fallen:

---

1) in atroci
Spasimi a lei le viscere stracciando.
Da quelle orrende angosce io liberarti
Quì giungendo volea, me svenar poscia,
E lasciar dubbia la tua colpa almeno.
— — — — — —
Vibrare il colpo, no, non posso — il ferro
Donar ti posso . . . . . . Gioja
Una mi resta, il morir teco. — Scegli;
O qui con pronta, a entrambi onesta, morte,
O (se a piè dell' irate are tu spiri)
Là vedermi trafitto.

2) A te basti, ch' io muoja.

3) cadrà un dì la larva
Che in Jefte asconde l'avversario antico,
Il rio Satana: allor la mia innocenza
Canteran meste le figlie d'Engaddi,
E tu quell' canto udendo, alcun sospiro
Mi donerai, tu guarderai pietoso
D'Ester la tomba.

Zu deinen Füssen sieh
Dein treues, dein unschuldig Weib. Erbarmen!
Muss ich geopfert werden?[1]...

In diesem Augenblick bricht Jefte vor, wuthentbrannt, begleitet von Wache mit Fackeln. Wie Azaria es wagen könne, in diese heiligen Kerkerräume einzudringen?

Berücken lässt du dich
Von dieses Weibes Thränen, jetzt, wo schwere
Anzeichen ihrer Schuld vorliegen?[2]

Von Eleazar fand sich im Gebirge keine Spur; wohl aber von einem jungen Jäger, der, seinem Aeussern nach, ein Römer schien, vielleicht ein römischer Kundschafter. Jefte hat den Gipfel seiner ruchlosen Verläumdungen erschwungen: Ester könne ein Liebeseinverständniss mit dem Todfeind und Ausrotter ihres Volkes unterhalten. Die Steigerung in Jefte's Beschuldigungsmotive zeugt abermals von dem feinen dramatischen Kunstgefühl unseres Dichters und von der Schlagfertigkeit seiner Erfindung. Wuthentflammt fährt Azaria auf die Unglückliche ein:

Verruchte! Deinen Freveln
Gesellst du noch Verrath am Vaterlande?
Du eines Römers?... meines Todfeinds Buhlin?...
O Wuth!....

Ergreift das am Boden liegende Schwert, um sie zu durchbohren. Jefte hält ihn zurück:

Unsinniger! so muss Gewalt
Ich brauchen? Holla! (Wache tritt vor) Nehmt in Obhut den
Unglücklichen, dass er nicht störend eingreift
In mein geheiligt Amt!

Ester. Lasst ihn den Tod
Mir geben! O mein Gatte!

Azar. Schmachlos hättest
Du sterben können — nun ist es zu spät! (Er wird fortgeführt.)

---

1) a tuoi piedi
Mira la fida tua sposa innocente:
Pietà! immolata esser degg' io?...

2) Sedotto esser dal pianto
Vuoi di costei, mentre più gravi or sono
Del delitto gl' indizii?

Ester. Abscheulich Ungeheuer, grasse Seele!
Und dein Gesicht umspielt noch Höllenlächeln?
Jefte. Weicht Alles meiner Macht, und ein gebrechlich Rohr
Will ihr, der riesenstarken, einen Damm
Entgegensetzen? sieh, da liegt es nun,
Zerbrochen elendlich!
Ester. Und fürchtest du
Die Blitze nicht?
Jefte. Ich schleudre sie.[1])
Ester. Gott...
Jefte. Hält
Es mit dem Starken.
Ester. Die, auch unterdrückt,
Nicht weichen dem Verruchten; mit den Starken, —
Die, tief in Schmach versenkt und Thränen, desto
Beherzter nur des Frevelvollen spotten —
Mit solchen Starken hält es Gott . . .

Die Stärke der Hoffnungslosen, grinst der Pfaffe. Sie möchte sich noch Zeit damit lassen, und lieber zu Herzen nehmen seinen guten Rath:

Mich drängt Nothwendigkeit:
Ich richt' entweder mich zu Grund, wenn ich
Dich, meine Feindin, rette; oder muss,
Um mich zu retten, dich aufopfern, — oder,
Was das Gescheidste wär' und Klügste für
Uns Beide: wir entgeh'n, umschlungen vom
Geheimen Bande traulich-süsser Freundschaft,
Dem bösen Schritt, der nun geschehen soll.
— — — — — Den Vater
Wirst du befrei'n; den theuern Gatten wirst
Du glücklich sehen . . . .
— — — — — — —
Ester. Ermorde mich auf einmal, Gottverworfner!
Mehr als jedwedes Unglück sind mir deine
Beschimpfungen ein Gräul und Abscheu.
— — — — — —
Jefte. . . . . . . Bedenke! zittere!
Ester. Ich zittere nicht mehr.
Jefte. Der heil'ge Brauch? . . .
(sie bei der Hand fassend.)
Ester. Ich bin bereit.

---

1) Der Juden-Pontifex? Ei nicht doch!

Jefte. In dem geweihten Kelch —
Ester. Ist Gift, ich weiss es.
Jefte. Und du wirst es trinken!

In Zornwuth überliefert er sie der vorschreitenden Wache, die sie davonführt. Der Vorhang fällt. [1])

---

1) Azar. Scellerata! aggiunto
Il tradimento della patria avresti!
Tu d'un Roman? . . . d'un mio mortal nemico? . . .
Oh rabbia! . . . (Prende il brando che era in terra)
Jefte (tratenendolo) Forsennato! Adoprar dunque
Devrò la forza? Olà
(Compariscono alcune guardie)
— Cura si prenda
Dell' infelice, e il dover mio non turbi.
Ester. Lasciate ch' ei m' uccida. Ah sposo mio!
Azar. Morir potevi senza infamia; è tardi!
(È condotto via)
Ester. Abbominevol mostro! anima atroce!
E sul tuo viso sta infernal sogghigno!
Jefte. Tutto cede a mia possa. E debil canna
A gigantesca possa argin vuol farsi?
Eccola infranta! misera!
Ester. E non temi
I fulmini?
Jefte. Io li scaglio.
Ester. Iddio . . .
Jefte. È pei forti
Ester. Che oppressi, pur non cedono al malvagio;
Pei forti che, nel pianto e nell' obbrobrio,
Sprezzan più sempre il trionfante iniquo:
Per cotai forti è Iddio. . . .
— — — — — —
Jefte. Necessità m' incalza; —
O perder me, se te nemica io salvo —
Ad immolarti onde salvarmi — eppure
Più savii entrambi, e collegati, ritrarci
Dall' arduo passo ove corremmo.
— — — — — — —
Il padre
Riscatterai, lo sposo che ti è caro
Vedrai felice — — — — — —
Ester. Uccidimi una volta, empio! gli oltraggi
Tuoi più orribili son d'ogni sciagura.

Der Schlussact bringt uns ins Innere des Tabernakels, wo das „Eifer- und Rügeopfer" von den Leviten vorgerichtet, und das „bittere verfluchte Wasser" der des Ehebruchs Verdächtigen und Beschuldigten, als Wasserprobe, zu trinken gegeben wird, nach Mosis „Eifergesetz." [1]) Die schaudererregende Schändung eines heiligen Tempel- und Weiheactes leitet Jefte mit einem bedeutsamen, kurzen Monolog ein, der sein Schwanken vor dem meuchlerischen Todestranke, und seine, dem mächtigen Bösewicht eigenthümliche Gewissensbetäubung mit lästerlichem Unglauben an Tugend und Gottes Strafgericht, charakteristisch zeichnet in wenigen, kräftigen Zügen. Wie denn Pellico's Hohepriester Jefte zu den dramatischen Meisterfiguren dieses Schlages gehört. Auch als Charakter-Tragödie dürfte Pellico's ‚Ester d'Engaddi' den gepriesensten italienischen Tragödien, was psychologische Wahrheit, kunstgemässe Entwickelung und Steigerung, insbesondere aber, was die ungemein sympathische Zeichnung des gemüthsinnigen Seelenadels der vom Priestertruge verstrickten Gegenfiguren betrifft, den Rang ablaufen. „Gewissensbisse!" brütet der Götzenpriester seiner selbst über dem vergifteten Mischtrank —

Gewissensbisse? — Nein, es ist der Liebe
Verwirrung nur und Unruh. Schon als Kind
Gefiel sie mir. Dies Antlitz ist das Bild
Der Tugend — Tugend! unerklärter Zauber.
Von dem, der tiefer blickt, verspottet und
Zugleich bewundert. Altehrwürd'ger Traum!
Ein Traum? Doch wenn kein Traum es wäre? Wie
Bangmüthig doch der Mensch ist! Altersschwach
Geworden zagst du, Jefte! — Gott? . . . Einst flehte
Auch ich zu ihm. O der irrsel'gen Jugend

Jefte. . . . bada! trema!
Ester. Io più non tremo.
Jefte. E al rito! . . . (Prendendola per un braccio.)
Ester. Andiam!
Jefte. Nel consecrato nappo —
Ester. Il so, veleno stassi.
Jefte. E tu il berai!
(La conduce furibondo alle guardie che si avanzano e la traggono con esse.)
(cala il sipario.)

1) 4. B. Mos. c. 5, 12—31.

Neidwürdig Glück! Ein trauriger Gewinn
Die Wahrheit! — Still, sie kommt. — Mir ist, als wankt' ich.

Ester, verschleiert, wird von Leviten herbeigeführt, die sich gleich wieder entfernen.

Ester. Wo ist Azaria, dass
Ich ihn noch einmal seh' vor meinem Tode.

Jefte ängstigt sie mit einem Schauderbilde der Todesart, die ihr bevorstehe:

Erzitterst du? — Der Athem schwindet dir —
Du hältst dich aufrecht kaum — noch fühl' ich Mitleid
Mit dir. Was frommt dir deine Thorheit? Hörst du
Das Schrein des kleinen Abel? Armes Kind!
Die Mutter ruft es, die es nicht mehr sehn wird.
Dem Kinde zieht die Unnatürliche
Den Stolz vor! Auch kein Vater bleibt dem Knaben:
Gram zehrt und Wuth Azaria's Leben auf.
Erblickt das Kind er, stösst er's von sich. Zweifel,
Grausame, regen sich vielleicht . . .

Ester (in grösster Seelenpein) Nein! nein! —
Schweig! — O der unerhörten Barbarei!

Jefte führt sein Gemälde aus mit des Teufels Schweifbüschel als Pinsel, getränkt in der Hölle „Bitterem Fluchwasser“, in Folterthränen und Todesschweiss. Den gesteinigten Vater bringt er, als passende Abschlussfigur, im Hintergrunde an.

Ester. Ah, genug!
Stückweis, stückweis zerreissest du mein Herz . . .
— — — — — — —
Du lässt die Wahl mir zwischen Schmach und Tod —
Nun denn, beschleun'ge meinen Tod.

Der Dagon-Pfaffe brüllt den Leviten zu:

Lasst ein
Das Volk! [1])

---

1) Rimorsi? — no: d'amore è turbamento.
Fanciulla ancor già mi piacea. — Dipinta
È la virtù in quel volto — ignoto incanto,
La virtù! dai veggenti in un derisa
Ed ammirata! — antico, egregio sogno
— — — — — — —
Sogno! e se tal non fosse? — ecco; gli umani
Pusillammi son! Jefte, in fiacchito

Die Leviten öffnen die Pforte des Tabernakels. Volk dringt ein. Darunter Azaria, begleitet von Freunden, die ihn unterstützen und abhalten, die Ceremonie zu unterbrechen. Ester hat sich in den Schleier verhüllt. Jefte fasst sie an der Hand, führt sie einen Schritt dem Volk entgegen, entfernt die Schleier und zeigt sie dem Volke als die Tochter des vom Glauben abgefallenen Elternpaars, angeklagt des Ehebruchs. Fragt, ob Jemand ihre Schuld beweisen kann? Volk: Nein! Oder ihre Unschuld beweisen? — Alles schweigt. Nun nimmt Jefte die Opferverrichtungen vor nach Mosis Gesetz mit eingestreuten Ansprachen an das Volk, voll heiliger Verwünschungen und Flüche gegen die Sünderin, bis er ihr das von ihm unter Weihegebräuchen und Begehungen gemischte Fluchwasser in der Schaale darreicht. Nach Empfang derselben spricht nun Ester, unter Betheuerungen ihrer Unschuld, einen so schauerlichen, Gottes

---

Sei da vecchiezza, e percio tremi. — Iddio?
Anch' io un tempo il pregava. Oh età felice
D'Errori — il ver, tristo è guadagno, infame!
— Dessa? — io vacillo, parmi.
(I Leviti conducono Ester velata.)
Ester. — — — — Ov' è Azaria?
Ch' io 'l veggia pria di morir.
Jefte. — — — — — —
Raccaprici — il respir quasi ti manca —
Ti reggi a stento — ancor pietà mi fai. —
Qual pro di tua stoltezza? — Odi il lamento
Del picciolo tuo Abel: misero! ei chiama
La madre sua, nè più la vide: al figlio
La snaturata anteponea l'orgoglio!
Nè a quel fanciullo un padre avanza: e pianto,
E rabbia struggon d'Azaria la vita:
Il figlio ei mira, e lo respinge; orrendi
Dubbii in lui forse . . . .
Ester. (colla massima ambascia) Ah no — taci — oh barbarie
Mai non udita!
— — — — — —
Ester. ah basta!
A brani, a brani il cuor mi squarci . . . .
— — — Infamia m' offri, o morte:
Morte dunque mi affretta!
Jefte (ad alta voce ai Leviti) Il popolo entri.

ewige Verwerfung, wenn sie schuldig, herausfordernden, die furchtbaren Wirkungen des Trankes zu tausendfacher Verstärkung aufrufenden Fluch über das Todeswasser, dass Azaria hervorbricht: O Grausen, nein! so spricht kein Schuldiger! [1]) und nur gewaltsam von seinen Begleitern zurückgehalten werden kann, heranzustürzen und der Jammerwürdigen die Schaale zu entreissen. „Mir, mir gebt den Becher!“ [2]) Ester fleht das Volk um Mitleid mit ihren armen Eltern an, die an ihrem Grabe einen sichern Schutzort finden mögen vor dem Steinigungstode. Volk: Ja! Ja! [3]) Unter den heftigsten Anstrengungen, sich den ihn festhaltenden Armen seiner Freunde zu entreissen, ruft Azaria seinem Weibe zu: die Tasse fortzuschleudern. [4]) Das würde nur die Schuld beweisen! ruft ihm der Hohepriester zu. [5]) Die Verzweiflung giebt Azaria Riesenkräfte; er reisst sich los:

Mir, mir denn diesen Trank! Ist Gift darin;
Zeigt Jefte als Verräther sich: beweis' es
Mein Tod.

Ester. Halt ein! (trinkt) Jetzt kann ich fort
Den Becher schleudern.
(Wirft den geleerten Kelchnapf zur Erde.)

Azar. (abwechselnd von Ester auf Jefte die Blicke werfend)
Jefte! — sprich! unstät,
Bestürzt zeigt sich dein Blick mir, du
Erbleichst, — dein Athem stockt. Ha, wären dies
Anzeichen fluchbeladner Schuld? So viel
Der Jahre eines heil'gen Rufes, Priester!
Es wären Jahre nur des schnöden Hohns,
Fluchwürd'gen Trugs gewesen?

Jefte (der seine furchtbare Aufregung vergebens zu verbergen sucht)
O der Lästrung!
So schmäht man die Erkorenen des Herrn?

---

1) Oh spavento! no, il reo così non parla . . .

2) A me quel nappo!

3) ah, niuno avventi
Contro a que' vecchi miseri le pietre!
Vicino al mio sepolcro abbiano asilo
E compianto da voi!

4) Ester deponi quella tazza, a terra
Scagliala!

5) Jefte. E fia provato indi il delitto.

Ja, vor Unwille und Zorn ... stockt in der Kehle
Das Wort mir ...

Ester. Vor Entsetzen, vor dem Schrei
Des folternden Gewissens. O, mein Gatte!
Glaub' nur der Stimme, die dein Herz zuletzt noch
Mir wieder zuneigt, und sollt auch kein anderer
Beweis —

Eleazaro erscheint am Eingange des Tabernakels, mit einem Schrei durch die vor Schreck und Erstaunen regungslose Menge brechend, von einen Leviten begleitet:

Gebt Raum! ... hemmt den verruchten Brauch! —
Sie ist unschuldig! — Eleazar bin ich —
Ach meine Tochter! [1])

---

1) Azar. (sciogliendosì da chi lo trattiene)
A me, a me dunque! e se veleno è in essa,
Se un traditor Jefte mai fosse, il mio
Morir lo attesti!

Ester. Oh ciel! ferma — (beve) Ecco a terra
Scagliarla or posso. (La getta.)

Azar. (Guarda con terrore e con affanno or gli uni or gli altri, e sopratutto Ester e Jefte.)
Jefte! — Parla! — errante
Costernato è il tuo sguardo — inpallidisci —
Respiri appena — ahi! di nefanda colpa
Segui sarien? Pontefice — tanti anni
Di santo nome, anni sarien di scherno,
D'esecranda impostura?

Jefte. (Mal dissimulando la sua terribile agitazione)
Oh sacrilegio!
Cosi s'oltraggia del Signor gli eletti?
Sì ... dallo sdegno ... nelle fauci tronca
M'è la parola ...

Ester. Dal terror, dal grido
Di lacerata coscienza. — Oh sposo!
Credi alla voce che a me alfin ti piega,
E se altra prova anco non sorge —

Eleazaro — all' entrata del tabernacolo — (Grida improvvisamente, mentre il terrore teneva tutti immobili.)
Il passo
M'aprite! il passo! . . . . Il rito
Scellerato sospendasi! È innocente!
Eleazaro io son! — Mia figlia . . . .

Alle erkannten ihn gleich. Nun erzählt der unglückliche Greis, die sterbende Tochter in die Arme schliessend, den Sachverhalt, und wie ihn der begleitende Levit knieend vor seinem in einer Felshöhle sterbenden Weibe fand. Der Levit hatte schon das Schwert erhoben, um ihn zu tödten; erschüttert aber vom Anblick der greisen Gattin, die eben ihren letzten Lebenshauch ausgeathmet hatte, und von den weissen Haaren des unglücklichen Greises, liess der Levit das Schwert sinken, und gab auch, von Mitleid bewältigt, dem alten Vater Auskunft über das Schicksal der Tochter. Ester bittet noch einmal vor ihrem Tode das Volk, sich ihres Vaters zu erbarmen, und sein Leben zu schonen:

Ehrt seine hohen Jahre; sein Gesetz
Ist, sein Gebet ein anderes, doch bleibt's stets
Ein und derselbe Gott.[1])
Volk. Kein Leid gescheh'
Ihm, unsrem Bruder, Eleazar! Tod dem Jefte!

Ester nimmt Abschied vom Vater und Gemahl, dem sie das Kind empfiehlt. Eleazar:

Sie hat geendet!
Volk. Tod dem Jefte!
Azar. Mir
Verruchter, mir gebührt dein Blut — stirb! (ersticht ihn)
Jefte (mit einer Stimme voll Entsetzen und Verzweiflung) O,
Dass diese Qualen enden möchten mit
Dem Leben! . . . Wehe, nun seh' ich die Zukunft,
Die ewige, vor mir, die ich nicht glaubte!
O Todesqual! o Schrecken!
Azar. (von den Leviten entwaffnet)
— — — — Ester, geliebtes Weib!

wirft sich jammernd über ihre Leiche. Eleazar fleht zu Gott um seinen Tod:

Nichts bleibt nun deinem Knecht
Zu dulden übrig; nimm ihn von der Erde!
(Der Vorhang fällt.)

---

1) Was? ein bigotter Katholik lässt seine fromme, sterbende Heldin so sprechen? O ruthless Ruth!

Rispettate i suoi giorni; altra è sua legge,
Altre le preci, ma sol uno è il Dio!

Mit Pellico's zwei Trauerspielen schliessen wir die italienische Tragödie ab. Wir haben sie ausführlichst erörtert, sich gleichsam selbst zergliedern und für sich sprechen lassen und dürfen es nun dem Leser anheimstellen, ob er mit uns in diesen beiden, unter Pellico's Stücken anerkannt vorzüglichsten Trauerspielen den Gipfelpunkt der italienischen Tragödie erblicken will; und ob er, in Uebereinstimmung mit uns, von diesem Hochpunkte aus, einen vergleichenden Rückblick auf den stattlichen, vor seinem Prüferauge kritisch und von innen heraus entfalteten Reihezug der italienischen Tragödien werfend, — ob unser Leser, gleich uns, in Pellico's Francesca- und Ester-Tragödie diejenigen Eigenschaften einer kunstgemässen Tragödie findet, welche die Trauerspiele der italienischen Tragiker durch vierthalb Jahrhunderte vermissen lassen. Sey es, weil sie, einer von Seneca's oder von der französischen Tragödie abgezogenen Poetik zufolge, die Wesenseigenschaften eines kunstgerechten Trauerspiels nicht erkannten — decipimur specie recti —; sey es, dass sie, wie die ital. Tragiker von Alfieri ab bis auf Carlo Marenco, den Einzigen, der, gleichzeitig mit Pellico [1]), den rechten Weg einschlug, dem Ideale

---

Popolo. Fratello nostro Eleazar! fia salvo!
Morte a Jefte!
— — — — — — —
Eleaz. Ella spirò!
Popolo. Jefte s' uccida!
Jefte!
Azar. A me, scellerato, a me il tuo infame
Sangue s'aspetta. Muori! (lo svena.)
Jefte (con voce di spavento e di desperazione) Oh questi strazii
Avesser termin colla morte! . . . Ahi, veggio
Or l' eterno avvenir . . . ch' io non credea!
Oh supplizii! Oh terror!
Azar. (È disarmato dai Leviti)
— — — — amata mia sposa! Ester!
(si getta a terra abbracciando desolatamente l'estinta.)
Eleaz. — — — Nulla al tuo servo
A soffrir resta: or toglilo alla terra!
(Cade il sipario.)

1) Von besonderem Interesse sind, darauf bezüglich, Pellico's Briefe an Carlo Marenco in seinem mehrfach erwähnten „Epistolario" (No. 61. 70. 79, 89. 107. 224), worin sich Pellico auch über einige von Marenco's

einer jene Grundbedingungen kunstgemäss erfüllenden Tragödie mit einem gewaltigen Apparate, mit dem grössten Aufwande an Talent, Geisteskraft und Anschauung, Geschichtskenntniss und poetischem Vermögen gleichwohl erfolglos nachstrebten; einem Ideale von patriotisch-romantisch-historischer Tragödie, das sich als ein Phantom, als ein leuchtendes Dunstgebild, als ein Irrwisch auswies. Kein Einziger von diesen hat, wie wir sahen, auch nur ein in technischer Hinsicht befriedigendes, in seinen Theilen und Gliederungen regelrecht geschlossenes Kunstganzes zu gestalten vermocht. Infelix operis summa quia ponere totum Nesciet. Jene Wesenseigenschaften einer tragischen Dichtung hat unser Leser längst erkannt. Sie lassen sich, — wie die Gebote sämmtlicher Glaubensoffenbarungen, Tugend- und Sittenlehren auf die zwei Sprüche: „Fürchte Gott, und scheue Niemand;“ und „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst,“ zurückzuführen sind, — in die einfache Formel fassen: eine von menschlicher Leidenschaft begangene Schuldhandlung mittelst Furcht- und Mitleid so zu sühnen, dass diese aus den Conflicten sympathischer, im tiefsten Grunde menschlich-edler, und nur verblendeter Affecte, nicht aus bösartigen, grundschlechten Antrieben und Zwecken entwickelt erscheinen. Dergestalt, dass selbst das Dämonische, das nun einmal in dem Weltwesen arbeitet, in der Menschenbrust und in der Weltgeschichte eine so gewaltige Rolle, eine Grossmachtsrolle spielt, zu versöhnlicher Läuterung gelange, in majorem Dei gloriam; d. h. im Zwecke einer poetischen Heiligung des Gemüthes, einer kunsthehren Schulung und weihevollen Stimmung des Herzens zum Erringen der wahren, inneren und äusseren, staatsbürgerlichen und sittlichen Freiheit und Glückseligkeit. Es ergiebt sich von selbst, dass diese poetische Sühnehandlung in einer entsprechenden, der dramatischen Dichtung gemässen Kunstform sich entfalte: zur schönen Seele der schöne Leib und der nur der sichtbare Ausdruck, die Idealgestalt der poetischen Handlung scheine: einheitlich lebendig, klar gegliedert und in fortschreitender Bewegung, selbst in scheinbaren Ruhemomenten, begriffen; wie der Apollo von Belvedere: das Symbol eines er-

---

Trauerspielen in freudigster Anerkennung und Hervorhebung ihres poetisch-dramatischen Werthes ausspricht.

haben unhemmbaren Siegeslaufs des herrlichen, die Weissagungsstätte seines Heiligthums vom Erddrachen, nach einem furchtbaren Kampfe, befreienden Lichtgottes. Von den genannten inneren und äusseren Vorzügen einer tragischen Dichtung fanden wir, einzelne Schwächen und Schwächlichkeiten zugegeben, in Pellico's Francesca- und Estertragödie, zum erstenmal auf unserer Fahrt nach dem goldenen Vliesse der italienischen Tragödie, einen das ganze Kunstgebilde durchdringenden und belebenden Hauch. Möchten wir doch selbst das Bemängeln des tragischen Familien-Kleinlebens, das diesen beiden Trauerspielen von Kritikern, die für die historisch-politische oder romantisch-phantastische Hochjagd-Tragik, in den Stiefeln des wilden Jägers als Kothurnen, eifern und schwärmen, aufgemutzt werden könnte, — möchten wir doch selbst diesen Vorwurf von Silvio Pellico's zwei Tragödien, insbesondere von seiner Ester d'Engaddi abwehren, worin Conflicte und Figuren, unbewusst und unerstrebt, in einen ungleich tiefern geschichtlich-politischen Hintergrund blicken lassen, als sämmtliche italienische Tragödien mit tagesgeschichtlichen Intentionen. Der Hohepriester namentlich hat eine gar merkwürdige, historisch-politische Tiefe und Bedeutung, die man nur mit der rechten Lupe und im rechten Lichte zu betrachten braucht, um die Umgarnung und Geistesverdunkelung, die der Kriegsoberste Azaria durch das Trugspiel des Hohepriesters Jefte erfährt, Dimensionen annehmen zu sehen, welche den Umstricker und sein Opfer nur als Typen, Beispielfiguren und Vertreter weltgeschichtlicher Ideen von umfassendster Tragweite erscheinen lassen. Was hindert uns, in dem Hohepriester Jefte das selbstsüchtige, durch blindmachende Glaubensautorität dem Familien- wie dem Staatsleben verderbliche, Völker und ihre Kriegsherrn und Fürsten bis zur Geistesschwäche, bis zum Blödsinn bethörende Götzen-Priesterthum aller Zeiten, Zonen und Länder zu erblicken? In dem Kriegsobersten Azaria: dieses blödgläubige, kriegs- und staatsmächtige Herrscherthum selbst als dramatische Person zu erblicken? Was hindert uns? Pellico's Ester d'Engaddi darf sich somit auch jenes den Dramen der ersten Dichter eigenthümlichen Vorzugs: einer symbolischen Beziehung auf weltgeschichtliche Ideen, und dabei sich noch eines ethischen Grundgedankens rühmen, der — ihr schönstes Ver-

dienst — an den Intentionsgedanken von Lessing's Nathan anklingt.

Mit diesem, von Pellico's zwei Tragödien erhaltenen befriedigenden Eindruck, mit diesem guten Geschmack im Munde wollen wir uns denn von der mit Thyestes- und Harpyenschüsseln reichbesetzten Tafel der italienischen Tragödie erheben, und jeder Versuchung vonseiten eines noch zu erwartenden Nachtisches anderweitiger Tragödien [1]), Pellico's übrige, den besprochenen an Werth

---

1) Aus Rücksicht auf den Ruf, den sie einst in ihrem Vaterlande genossen, mögen noch zwei tragische Dichter, deren dramatische Wirksamkeit in das dritte Jahrzehnt unseres Zeitalters fällt, Erwähnung finden: Cesare della Valle, Duca di Ventignano. (Tragedie Vol. 1—3. Roma 1826) über dessen Lebensverhältnisse wir keinerlei Angaben auffinden konnten. Ausser den drei Tragödien nach classischem Schema mit mythologischer Fabel: Ippolito, Ifigenia in Aulide und Medea, schrieb Cesare della Valle eine romantische Tragedia Giulietta e Romeo, die sich an Bandinello's Erzählung anschliesst. Sie beginnt nach der Vermählung des Liebespaars durch Lorenzo, und schliesst in der Gruft der Capuletti, wo Romeo, der schon das Gift genommen, an Julia's Sarg hintaumelt, in dem Momente, wo Julie erwacht. Es entspinnt sich hier, wie in Grote's Romeo und Julia-Tragödien (Hadriana)*), ein dem röchelnden Todeskampfe abgerungenes Liebesjammergespräch an, bis Romeo den letzten Seufzer ausgeathmet, und Julia sich mit seinem Schwert ersticht. Capuleto, Lorenzo, Paride in Begleitung von Dienern mit Fackeln, treten in diesem Augenblick hinzu. „Allgemeiner Schmerzensschrei. Der Vorhang fällt." (Grido universale di dolore. Cade la tela.) Sonst verläuft die Tragödie regelrecht, in angenehmer Versification und einem Pathos, das ein sanftes Echo der Affectsprache von Bandinello's Novelle scheint. Den gefälligen Wirkungen des Styls und der ansprechenden Charakteristik des Lorenzo lässt sich nur der eine Abwehrspruch entgegenhalten:

— — — Mediocribus esse Poetis
Non Di, non homines, non concessere columnae.

Des Duca di Ventiguano letzte Tragedia Anna Erizo behandelt die Katastrophe dieser edlen Venetianerin, die der Bluttrinker Maometto II., nachdem er ihren Vater und Gatten grausam hatte ermorden lassen, seinen Soldaten will preisgeben lassen. Sie reisst dem türkischen Wüthrich den Dolch aus dem Gürtel, und stösst sich ihn in die Brust. Maometto II. schäumt vor Wuth, dass ein schwaches Weib ihn verschmähte und besiegte. Mit diesem Schaum auf den Lippen stirbt die Tragödie, wie eine Fallsüchtige, oder wie ein toller Hund. Carlo Tedaldi-Fores, dessen Leben

---

*) Gesch. d. Dram. V. S. 436 f.

weit nachstehende Tragödien nicht ausgenommen, klüglich aus dem Wege gehen. Die einzige Nachkost, von der nicht zu be-

sich gleichfalls unserer Forscherlupe entzog, und dessen zwei Tragödien: Beatrice Tenda und I Fieschi e i Doria (Milano 1825, 1829) den stärksten Ferngläsern der Literaturgeschichte sich bald entzogen haben werden, um, gleich sich auflösenden Meteoren, für immer aus dem Gesichtskreise zu verschwinden — dieser Tedaldi-Fores steht auf der untersten Stufe der neuromantischen ital. Tragik, deren äusserstes Zerrbild er darstellt. Beatrice di Tenda, Gemahlin des verächtlichsten Scheusals unter den kleinen Tyrannen Italiens, den der Geschichtschreiber Verri auch noch einen „principe da nulla" nennt (eine Null von Fürstin), wird, wegen verläumderisch vom Herzog-Gemahl ihr schuldgegebenen Ehebruchs mit dem Sänger und Stallmeister des Herzogs, Michele Orombello, mit diesem zugleich hingerichtet. Von Ehebruch befleckt ist aber nur der Herzog, der ihn mit der Maîtresse, Agnese del Maino, coram popolo treibt. Die Herzogin stirbt also zur Sühne seines Ehebruches mit der Maîtresse, um dieser freien Spielraum zu lassen und den Ehebruch zu legitimiren. Die Herzogin Beatrice stirbt nicht nur als Märtyrin; auch die Maîtresse Agnese endet als Maria Magdalena, die sich aber mit einer Ohnmacht, beim Anblick der Hinrichtung, begnügt, aus welcher sie des Herzogs Cabinetsrath, Minister und Kuppler, Zanino Riccio, emporhebt, um sie dem beim Erblicken des blutigen Hauptes einer unschuldig geköpften Gemahlin von Gewissensbissen beschlichenen Herzog an die beunruhigte Brust zu legen, mit dem Schlussvers:

Auf diesem Busen
(der Maîtresse Busen nämlich)
Harrt Euer Frieden und Vergessen, Herr.*)

Durchführung, Pathos, Charakteristik, Fabelstoff, tragische Würde und Haltung entsprechen vollkommen dem „Principe da Nulla". Die Hauptfiguren, die Helden der Tragödie, sind die Intriguenspinner: nächst dem Minister Zanino Riccio, drei Pagen vom denkbar elendesten Gelichter. Und wie sie auch an der Intrigue spinnen, jeden Augenblick reisst ihnen der Faden ab, und kein Mensch sieht, wie die Intrigue zu Stande kommt. Der Herzog Filippo Maria ist die episodischste, müssigste und entbehrlichste Figur von allen. Er ist nichts wie ekelhaft; eine dickbäuchige Spinne, die nicht einmal selbst ihr Netz webt, sondern andere für sich weben lässt, und träg und apathisch darin hockt. Ein graulich-trüberes Spinnweb von Tragödie könnte — so sollte man meinen — Melpomene's Tempel nicht beschmutzen. Dennoch ist es dem Tedaldi-Fores, diesem Tragico da Nulla, gelungen in seiner zweiten Tragedia: I Fieschi e I Doria, „Die Fiesko

*) Su questo (seno)
Pace ed oblío, Signor, vi se promete.

fürchten stände, dass sie uns den guten Geschmack im Munde verderben könne, wären einige Lustspiele, die uns

---

und die Doria", an verworrener Wüstheit und an phantastisch hohlster Fratzenhaftigkeit hundertfach sich selbst zu übertreffen. Und dieses Monstrum von tragikirendem Hohl- u. Wirrkopf, dieser Romantiker der absoluten Impotenz, hat die Stirne, Schiller's Fiesco gegenüber zu prahlen: „Mir wollte scheinen, dass eine grosse und merkwürdige Begebenheit der italienischen Geschichte auch von einem Italiener auf die Bühne gebracht werden müsse." *) Das ist gerade so, als wenn man eine feurige Italienerin, die einen Mann sucht, und nur die Wahl hätte, einen Ausländer, der aber ein Mann wäre vom Wirbel bis zur Zehe, und daher auch ein Mann nach ihrem Herzen; oder einen Italiener zu heirathen, der dieser Mann nicht wäre, sondern das Gegentheil, ein Castrat — als wenn dieser bei solcher Alternative seine feurige Landsmännin nöthigen wollte, ihn zu heirathen, der zwar kein Mann, aber ihr Landsmann, und ihr daraufhin das Messer an die Kehle setzte, das ihn zu dem gemacht hat, der er ist: zu ihrem Landsmann, aber unmöglichen Mann. Das Lästigste ist: dass dieser Tedaldi-Fores fast alle grossartigen titanisch erhabenen Züge in Schiller's Fiesco nicht nur zu seinem Ebenbilde lächerlich entmannt, sondern mit dem Raffinement entmannt hat, mit welchem Nero den schönen Knaben, Sporus, zu seiner Maîtresse verschnitt.**) Einiger Aehnlichkeit wegen in Plan und scenischen Momenten mit der Columbus-Tragödie eines deutschen Professors, soll das historische Drama: ‚Cristoforo Colombo', dramma storico di Giuseppe Gherardi d'Arezzo (Firenze 1830) der Incubus seyn, der den Schluss mache. I. Act. Colombo mit seinem Söhnchen Diego im Kloster, wo er für den Knaben um Brod bittet, das ihm ein Mönch reicht. II. Act. Im Convent der Dominicaner zu Salamanca setzt Colombo den Prälaten seine Theorie auseinander. Der Erzbischof von Salamanca spricht mit der Königin Isabella zu Columbus' Gunsten. III. Abfahrt Colombo's. Der Erzbischof giebt der Mannschaft den Segen. IV. Hohe See. Verschwörung. Landung an der Insel Guanahani (S. Salvadore). V. Als ‚Dramma storico' schliesst das Stück geziemend mit Colombo's Triumphzug, Tedeum und Musik im Palast von Barcelona. Eine neue dramatische Welt erschliesst auch dieser Colombo nicht. Er stellt das Columbus-Ei, wie die Anderen auch, nur insofern auf die Spitze, als er ihm die Spitze einstösst. Doch gehört es keinesweges zu den faulsten Columbus-Eiern, deren seitdem, und gleich mit eingestossener Spitze, verschiedene gelegt worden.

---

*) Mi sembra pure che un grande e famoso avvenimento italiano esser dovesse posto sulle scene da un Italiano. Pref. p. XX.

**) Puerum Sporum, exsectis testibus, etiam in muliebrem naturam transformare conatus est. Suet. Nero c. 28.

Die italienische Komödie

des 19. Jahrh., als Dessert und Zuckerwerk zum perlenden Champagner noch vorsetzen mag, den ihr die Goldoni-Komödie kredenzte. Aus diesem Borne schöpften die begabtesten ital. Lustspieldichter des Jahrhunderts den Sprudel der ächten Komik, vermischt freilich, um nicht zu sagen, gefälscht, mit Ifländisch-Kotzebueischen Essenzen aus allerlei mit Thränenwasser destillirten Kräutern, worunter manches Unkrautdestillat, namentlich von Schlingpflanzen des unteren bereits in Faulgährung übergegangenen Beamtenstandes abgeklärt, und das Gemisch zuweilen auch mit einigen Tropfen Galläpfeltinctur und Weinaufguss vom Franzosenkraut der Verbrecher- und Gauner-Komödie des Mercier'schen Nachwuchses versetzt. Solche Lustspielmischtränke reichten uns die ital. Komödiendichter aus dem letzten Drittel des 18. Jahrh. in das erste des 19. herüber. Den vorzüglichsten dieser Destillateure lernten wir in dem Piemontesen, C. Federici, kennen, nach dessen Recepten denn auch zwei der bedeutendsten Lustspieldichter des Jahrhunderts, und beide aus Piemont: Stanislao Marchisio und Alberto Nota, Gesellschafts-, Familien- und beamtenständische Komödien brauten. Einer der frühesten, deren Erstlingslustspiele noch in das erste und zweite Jahrzehnt des 19. Jahrh. fallen, ist der schon erwähnte

Conte Giovanni Giraud,

der mit Stan. Marchisio und Alberto Nota das Triumvirat der ital. Komödie in diesem Jahrh. bildet.

Giov. Giraud, von französischer Abkunft, wurde in Rom 1776 geboren. Den ersten Unterricht genoss Giovanni im väterlichen Hause, unter der Aufsicht eines strengen Vaters. Die lateinische Grammatik lehrte ihn ein D. Giov. della Mandola, ein pedantischer Kauz, der Tag und Nacht in Zahlen vergraben lag, um mit mathematischer Gewissheit unfehlbare Lottogewinnste aus Zahlencombinationen herauszurechnen. Nur in Freistunden beschäftigte sich dieser Lotto-Cabbalist und Calculator von Nummero-Sicher mit dem Schulunterricht, und flösste denselben seinem Zöglinge — erzählt dieser selbst — wie eine bittere Medicin ein,

die man mit zugehaltener Nase nimmt.[1]) Seinem Nachfolger hatte della Mandola einen elfjährigen Schüler in unserem Giovanni überantwortet, welcher besser in Pico della Mirandola's ‚Cabala', als in der lateinischen Grammatik Bescheid wusste. Der neue Lehrer, auch kein sonderliches Lumen, hielt doch den Zögling mindestens zu ernsthafteren Beschäftigungen an, bei dem freilich schon frühzeitig die Neigung, Charaktere nachzuahmen, sich regte. Goldoni's Komödien waren die einzige ihm gestattete Erholung nach den Unterrichtsstunden und nach dem Lesen von erbaulichen Predigten und geistlichen Schriften. Im 14. Jahre war ihm zum erstenmale vergönnt, in einem Kloster ein musikalisches, von den Sängern in Frauenkleidern vorgetragenes Intermezzo anzuhören. Der Eindruck war so bewältigend, „dass er mindestens zwanzig Nächte hintereinander davon träumte." Die zweite Theatervorstellung war ein geistliches Spiel, dem er in einem Conservatorio beiwohnte, und worin die Männerrollen von den ältesten Frauen in gestickten Leib-Röcken und Westen, mit Degen und Dreispitz aufgeführt wurden. Endlich gestattete ihm sein Vater den Genuss einer wirklichen Komödie: Il mondo della Luna (die Welt des Mondes) von den Zöglingen eines Alumnates im Carneval des Jahres 1791 gespielt. Ausser diesen Theatervorstellungen, den einzigen, die Giraud, der sein 16. Lebensjahr erreicht hatte, sehen durfte, erfreuten ihn jeden Carneval die Puppenspiele, welche er mit seinen drei Brüdern, dem Lehrer und Erzieher im väterlichen Hause aufführte, und wozu sie den Dialog, jeder in der ihm zugewiesenen Rolle, hinter der Scene sprachen. Die Lieblingsrolle des jungen Giraud war die Clorinda im „Befreiten Jerusalem", nach Tasso's Heldengedicht. Ueber die in ihrem Blut hinstürzende Puppe Clorinda vergossen viele ehrwürdige Zuschauer Thränen.[2]) Zuhörer, Erzieher und Lehrer stimmten dann überein, dass der junge Graf für das Theater geboren sey. Bald versuchte sich der vielversprechende Puppenspieler in Entwürfen von Dialogen und

---

1) Im Vorwort ‚An den Leser' (Al Lettore) zu seinen Lustspielen. Commedie del Conte Giov. Giraud. Firenze 1828 in 4 Bändchen. I. p. 5. facendomi prender lo studio come un' amara medicina, che dovesse ingoiarsi a chiuse narici. — 2) Mi ricordo aver veduto piangere molti Reverendi spettatori nell' atto che semivivo cadeva il burattino intriso nel proprio sangue.

Nachahmungen von Goldoni'schen Scenen in Martellianischen Versen.

Nach dem Tode seines Vaters trat der siebzehnjährige Conte Giraud in Kriegsdienste, erhielt eine Offizierstelle und folgte nun seiner Lieblingsneigung für das Theater, die er durch fleissigen Besuch der Vorstellungen, durch Mitspielen auf Liebhabertheatern, durch Lesen und Studien der besten Komödiendichter befriedigte; ernstlich über das Problem nachdenkend: ob es gerathener sey, die Autoren zu bestehlen oder nachzuahmen. [1]) Zuletzt erschien ihm doch als das Zweckmässigste: durch eigene Beobachtung die Charaktere zu studiren; den Blick für Natur, Naturwahrheit und die Lächerlichkeiten der Menschen, gleichviel ob Freunde oder Feinde, zu üben und zu schärfen, um sie in den richtigen Gesichtspunkt der Bühne, zum Besten der Zuschauer, zu bringen. [2]) Die erste Frucht dieser Studien war eine Komödie, die ihm ein Schauspieldirector, „so zu sagen, aus den Händen riss," und in Venedig mit vielem Beifall spielte. Sie führt den Titel: ‚L'Onestà non si vince': „Die Redlichkeit ist nicht zu besiegen," und ist die erste im vierten Bändchen seiner Komödien, Florentiner Ausgabe. Seine Aufregung bei der Vorstellung war so gross, dass er den Schwindel bekam. Glücklicherweise befanden sich zwei seiner Brüder bei ihm, die ihm Hülfe leisten konnten und eine reizende Dame, die ihm Muth zusprach. Es fehlte wenig, so hätte die Ungeschicklichkeit eines Schauspielers das Stück gleich in der ersten Scene zu Falle gebracht. Der schlagfertige Witz des Kammermädchens rettete die Ehre des Titels, und die arme Onestà blieb unbesiegt. [3]) In kurzen Zwischenräumen folgten der ersten alsbald zwei neue Komödien auf dem Fusse; diesen wieder andere, bis das halbe Dutzend voll war; sämmtlich von derselben Schauspielergesellschaft gespielt und mit Enthusiasmus aufgenommen. [4]) Bescheiden setzt Giraud

1) — esaminai, e riflettei se rubare, o copiar si dovea dagli altri autori etc. — 2) . . . e parvemi giusto risolvere, che dopo avere adottati alcuni generali precetti, non dovevasi studiare, che la natura, la verità, ed i ridicoli di tutti, amici o nemici, per trasportarli al vero punto d'ottica della scena a beneficio degli spettatori. — 3) Se presto non giunge la servetta a fare una certa parlata con molto spirito — povera Onestà mia era già vinta. — 4) e fanno entusiassuo.

hinzu: Eine ganz andere, als meine Feder und ganz andere Kenntnisse als die meinigen, würden dazu gehören, eine gute und fehlerlose Komödie zu schreiben. Ich bin noch um hundert Meilen hinter meinem vergötterten Goldoni zurück. Möge mir der eingebildete aber niemals komische Graf Gozzi vergeben, wenn ich eine solche Verehrung für jenen von ihm so gering geschätzten Autor hege." [1]) „Ja, mein Leser, ich spreche zu dir ganz offenherzig. Ich glaube, mit den Wirkungen der Bühne nicht so ganz unbekannt zu seyn; ich denke, den Geist der Komik so ziemlich erfasst, die Wahrheit der Charaktere und die Einfachheit der Verwickelung leidlich genug beobachtet zu haben. Allein, das Alles genügt nicht. Halte dich daher nur immer darauf gefasst, in meinen Lustspielen Arbeiten zu finden, die, wenn sie auch einiges Talent bekunden, dennoch jener reichen Gediegenheit und jenes wahrhaften Verdienstes entbehren, dem meine Kräfte nicht gewachsen sind." [2])

Im Jahre 1809 wurde Conte Giraud von Napoleon zum General-Intendanten aller Theater im Departement jenseits der Alpen ernannt. 1814 verlor er die Stelle. Giraud siedelte nach Toscana über, wo er durch glückliche Handelsunternehmungen ein ansehnliches Vermögen erwarb. Hier entschlüpft uns sein Lebensfaden, den die Parze doch erst 1834 abschnitt, in welchem Jahre Graf Giov. Giraud zu Neapel am Schlagfluss starb.

Den deutschen Theatern ist Giraud durch sein bestes Lustspiel: L'Ajo nell' Imbarazzo: „Der Hofmeister in tausend Aengsten" [3]) hinlänglich bekannt. Das Stück ist so oft gespielt

---

1) Altro, e ben altro vi vorrebbe, che la mia penna, e le cognizioni mie per iscriver buone e perfette Commedie. Son ancor lontano dall' accostarmi a cento leghe di distanza dal mio adorato Goldoni, e mi scusi il prosuntuoso e non mai comico Sig. Conte Gozzi se con tanto rispetto venero quell' Autore da lui si poco apprezzato. — 2) Sì, Lettore, ti parlo di buona fede; io non credo ignorare del tutto l'effetto della scena; non parmi aver di poco sviscerato lo spirito comico, nè si mal conservata la verità dei caratteri, e la semplicità dell' intreccio; ma tutto ciò' non basta, e tu preparati ad un opera, che se non manca di qualche genio è ben priva di quella matura sodezza, e di quel merito reale cui cedono le mie sforze. — 3) Im 2. Bändchen der von Th. Hell herausgegebenen Sammlung von Theaterstücken, unter dem Titel: „Dramatisches Vergissmeinnicht",

worden, und belustigt noch gegenwärtig unser Komödienpublicum als guter alter Bekannter mit so ungeschwächter Wirkung, dass eine Erörterung desselben jenem Vortrage gleichkäme, den Eulenspiegel vor der feierlich dazu berufenen Schneiderzunft über Kunstgriffe des Handwerks hielt, die jeder Schneiderlehrling sich an den Schuhsohlen abgelaufen. Wir greifen, statt dessen, wohl zweckmässiger ein Paar andere Komödien aus Giraud's ziemlich zahlreichen Stücken heraus, für deren, in Vergleich zu jenem allbekannten Lustspiel, geringeren Werth und Gehalt an komischer Kraft ein Reiz entschädigt, der alle denkbaren Vorzüge zu verdunkeln pflegt: der der Neuheit. Bestände diese Neuheit auch nur darin, dass wir mit den Paar zur Besprechung ausgewählten Lustspielen Giraud's die meisten unserer Leser zum erstenmal bekannt machen. Die erste in der schon angeführten Florentiner, leider nicht vollständigen, Ausgabe [1]) von Giraud's Komödien:

La Capricciosa confusa

(Das beschämte capriciöse Weib)

mag denn auch den Vortritt haben.

Aus den Titeln der unten aufgezählten Stücke [1]) lässt sich schon das Lustspielgenre unseres Komödiendichters entnehmen. Die Komik der Sittenschilderung, und der aus den Sitten erwachsenen Charaktere — die ächte Komik des Gesellschafts-, Familien- und Zeitsittenlustspiels, die Komik der grossen Meister dieser Gattung, Molière, Goldoni u. s. w., tritt in Giraud's Komödien

---

aus dem Garten des Auslandes nach Deutschland verpflanzt v. Th. Hell. 1—7. Bdch. für die Jahre 1824—30. Dresden. 8."

1) I. Bdch. enthält, ausser der Capricciosa in 5 Acten: La Frenetica compassionevole, Die mitleidvolle Wahnsinnige, 5 A.

II. L'Ingenua, Die Offenherzige, 5 A. Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore, Don Desiderio in Verzweiflung aus allzugrosser Herzensgüte, 3 A. La Conversazione al Bujo, Die Unterhaltung im Dunklen, 1 A.

III. Le Gelosie per Equivoco, Eifersuchten aus Missverständniss, 3 A. La Ciarliera indispettita, Die missvergnügte Schwätzerin, 3 A.

IV. L'Onestà non si vince, 5 A. La casa disabitata, farsa di un Atto solo, Das unbewohnte Haus, Schwank in 1 A. Il Merlo al vischio, Die Amsel an der Leimruthe, 1 A.

zurück, um der Specialitäten-Komik, dem Lächerlichen zufälliger Eigenheiten, mehr wunderlicher als schädlicher Charakterschwächen, besserungsfähiger Thorheiten und neckischer Verwickelungen infolge von Verwechselungen und Missverständnissen, freien Spielraum zu lassen. Der blosse komische Charakter ohne die Reflexe der Zeitsitten, ohne die historische Folie, die ihn als Ausdruck und Product seiner Zeit erscheinen lässt, kann als vereinzelte, aufs Allgemeine der gesellschaftlichen Zustände nicht beziehbare Erscheinung wohl zu lächerlichen, spasshaften Situationen Anlass gaben: allein jenes zur wahrhaft komischen Wirkung unerlässliche Atom von Ernst, von ernsthafter, wenn auch kunstgemäss versteckter Zweckabsicht; jenes geschichtlich-gesellschaftliche, selbst der scheinbar ungebundensten, tollsten Komödie nothwendige Gedankenmoment, das die speciellen Charakterlaunen und Eigenarten mit den Zuständen der Gesellschaft in Zusammenhang bringt, und Beide, Person und Gesellschaft, an einander erklärt, Beide im Lichte gemeinsamer Lächerlichkeit beleuchtet, und in dem Schmelzfeuer einer, die Zeitsitte und die Zeitbegriffe durch Lachen zersetzenden Vernunftkomik läutert: diesen dem wahrhaften als mächtiges Culturmittel wirkenden Lustspiele eingesenkten Kern und Grundgehalt von poetischem Ernst, dieses Vernunftelement in dem grotesken Spiel von Thorheiten, Lächerlichkeiten und Aberwitz, diese eigentliche Seele der Komik und Komödie, verläugnet das blosse Lachspiel, das hauptsächlich durch seltsame, aus einer zufälligen Charaktereigenheit entspringende Verlegenheiten belustigen und ergötzen will; und setzt sich durch diesen Mangel, bei sonst noch so erfreulich anregender natürlicher vis comica, selbst herab auf die untergeordnete Stufe eines bloss unterhaltlichen Schwankes. Die Frauenlaune — um an unsere Capricciosa anzuknüpfen — Die Caprice einer schönen, vornehmen, unbescholtenen Frau, sich in einen jungen albernen Laffen zu vernarren, und dadurch den Mann, den sie liebt, mit dem sie versprochen ist, zur Verzweiflung zu bringen, — derlei Grille mag hie und da und zu allen Zeiten einen Weiberkopf, wie ein Schnupfen, befallen: immer bleibt doch die Grille, oder das Gelüste, ein Ausnahmefall, eine Idiosynkrasie, die keinen Schluss zu Nutz und Frommen der schönen Capriciösen im Zuschauerraum zulässt; zumal, wenn der Gegenstand dieser Frauen-

grille, wie hier, an eine Caricatur von läppischer Dummjungen-Albernheit, wo nicht von Blödsinn, streift, und das Lächerliche eben nur der Unbegreiflichkeit einer so absonderlichen Geschmackslaune abgewonnen, richtiger, abgekitzelt wird.

Die grillenhafte Frau ist die junge Wittwe, Marchesa Artemisia, Tochter des Marchese Guglielmo di Monte d'Oro, aus Rom, die ihr Vater eine Erholungs- oder Gesundheitsreise machen lässt, um ihre Capricen auszulüften. Diese Grille auf Reisen finden wir in einem Gasthof zu Florenz, den auch ihr Freier, Conte Bonfond, ein Franzose aus Lyon, bewohnt. In demselben Hotel hält sich ein Bürschchen Contino (Gräflein) Paoluccio Mancapoco, auf, das eben die Stiftschule verlassen hat, auf der Durchreise nach seiner Vaterstadt, Verona, begriffen ist, und in Florenz seinen unterwegs erkrankten Erzieher erwarten soll. An diesem grünen Jungen hat die Marchese Artemisia, oder ihre Caprice, einen Narren gefressen; bloss weil er so niedlich grün, und so affenmässig närrisch ist, aber lange nicht so drollig wie ein Affe. Es ist die flüchtige Passion eben einer nervös bizarren Weiberphantasie; eine Mops-, Affen- oder Affenpinscher-Caprice. Sie möchte den grünen Jüngling auffressen vor Caprice, wie Hysterische — sonst die zartesten, feinsten Dämchen — einen unbezwinglichen Appetit nach grüner Seife verspüren. Das Närrischste aber ist die Eifersucht des Conte Bonfond auf diese Affen-Caprice. Ein Anderer würde abwarten, bis die Laune einer neuen Platz gemacht; oder die Schöne mit ihren Capricen dahin schicken, wo der Pfeffer wächst, und die grünen Affen, die Makaken, den Weibsen die Grillen vertreiben; oder endlich den Contino mit einem Zwangspass heimschicken, nach Verona. Statt dessen fällt Conte Bonfond einen Act nach den andern, vor Eifersucht und Liebeswuth, in Ohnmacht. Die erste Ohnmacht eröffnet gleich das Stück. Dottor Girolamo, der mehr aus Neugierde, als aus Beruf Kranke aufsucht, setzt dem Filippo, Kammerdiener oder Factotum des Conte, so eifrig und so lange nach dem Grunde dieser Ohnmacht zu, bis der Ohnmächtige zu sich kommt. Nun fällt der neugierige Arzt, der zwar die Personalien dem Kammerdiener, Filippo, abgezapft, wie einen Aderlass, aber den eigentlichen Grund, die causa proxima der Ohnmacht, noch nicht weiss,

und behufs der Diagnose doch wissen muss, über den sich erholenden Conte her, und schröpft diesen mit Fragen solchermaassen, dass Conte Bonfond eine zweite Ohnmacht bekäme, wenn Filippo nicht den berufseifrigen Arzt, für den die Neugierde die Mutter der Weisheit, mithin auch der Diagnose ist, zur Thür hinausdrängte. Dottor Girolamo kennt nun zwar die Krankheit, allein die nächste Veranlassung derselben, den Rivalen, kennt er doch noch nicht. Diesen versucht er noch, während des Hinausgeschobenwerdens, von Filippo zu erforschen, der aber hinter ihm die Thür zuschliesst, mit einem Fluch über die neugierigen Heilkünstler hinterher. So obenhin und gewöhnlich die Eingangsscene scheinen mag; so ist sie doch als Exposition geschickt und mit Verständniss des Komischen angelegt. Die Neugierde des Arztes setzt die unsrige au fait, und auf komische, oder doch schwankhafte Weise. Wir lachen und wissen, woran wir sind.

Conte Bonfond verschwört, die Marchesa wieder zu sehen, und ihretwegen jemals wieder in Ohnmacht zu fallen. Kaum hat er den Schwur gethan, und ihn dem Onkel der Marchesa, Don Palifornio, wiederholt, der die Nichte, als ihr Schutzritter, zu begleiten sich einbildet, während sie ihn auf den Knieen tanzen lässt, wie einen Hampelmann — der Hampelmann ist kaum zur Thür hinaus, um den Schwur auf einem Spaziergange, — sein einziges Geschäft — zu verschnaufen: da hat schon die Marchesa, die Wittwe Artemisia, in eigener Person, den bis zu Eifersuchtsohnmachten verliebten Conte meineidig gemacht, und sein eben geleistetes Gelübde: sie nicht wieder zu sehen, ihm im Munde zum Gegenschwur umgekehrt: keine Andere im Leben anzusehen, als einzig sie: „Du liebst also den Contino Paoluccio nicht?“ — Artemisia. „Was fällt dir ein! Ein Knabe, der eben aus dem College kommt. Er macht mir Spass; er ist so drollig; das amusirt mich. Ich spiele bloss mit ihm, und lieb' ihn, wie ich eine grosse Puppe lieben würde.“ [1]) Grosse Puppe —

---

1) Conte. Dunque tu non ami il Contino Paoluccio? Artem. Ti pare! Un ragazzo che sorte adesso dal collegio? Ci scherzo, mi ci prendo piacere; è cosi curioso che mi diverte; mi par di giocarci, l'amo, come amerei un pupazzetto.

Teufel auch! würde ein Anderer denken. Dieses kindische Spiel der Caprice mit der grossen Puppe kann mir erst recht gestohlen werden; der Knabe Paoluccio, als grosse Puppe, fängt an, mir erst recht fürchterlich zu werden. So würde jeder andere verliebte Freier denken: Conte Bonfond aber schwimmt in Seligkeit, und zerfliesst in den einzigen Seelenwunsch für den Augenblick: Artemisia möchte noch ein Weilchen verziehen, bei ihm bleiben; sonst müsse er gleich wieder in Ohnmacht fallen. Da sie aber doch geht, beschwört er sie auf den Knieen: „Artemisia, Theure! Habe Mitleid mit dem, der für dich stirbt.“ [1]) Jedenfalls für dich in Ohnmacht fällt. Mittlerweile hat Filippo, auf des Conte Schwur hin: die Marchesa nicht wieder zu sehen, den Contino Paoluccio davon in Kenntniss gesetzt, und ihm selbst die Thür, die ins Zimmer der Marchesa führt, geöffnet. „Und wie nahm sie ihn auf?“ fragt Conte Bonfond voll Entsetzen. „Beide waren seelenvergnügt wie ein glückliches Ehepaar.“ [2]) Conte Bonfond rennt davon, um in Ohnmacht zu fallen. Diese Ohnmacht führt er aber erst am Schlusse des zweiten Actes aus, nachdem er den Contino bei der Marchesa gefunden, wüthend auf den zitternden Hänfling mit der halben Eierschale des Collegio auf dem Kopf eingedrungen war, um ihn mit den Zähnen zu zerpflücken, und nun hatte erleben müssen, wie Artemisia den grillengrünen Liebling ihrer Caprice, der sich an ihren Busen flüchtete [3]), vor seinen Augen in Schutz nahm, und liebkosend davonführte, um ihn vor seiner Wuth zu sichern. [4]) Die zweite Ohnmacht bereitete der zweite Act vor: mit einer Scene zwischen

---

1) Artemisia, mia cara, abbi compassione di chi muore per te.

2) Conte. Ed essa come lo ha accolto?
Filippo. Figuratevi, contenti tutti due, come due sposi.

3) Paoluccio. Signora, mi raccomando a lei.

4) Conte. Da voi? . . . difeso! (reprimendosi a forza)
Artem. Lo difendo: venite Paoluccio (prendendolo sotto il braccio)
Paol. Signora mi raccomando.
Artem. Addio Conte. (via con Paluccio.)
Conte. Ah! (getta un grido, e dandosi la mano sulla fronte, cade svenuto.)

der Marchesa und ihrem Abgott-Aeffchen, dem sie Tempelchen in ihrem Busen, ihrem Herzen, weihte, wie die Hindus Pagoden dem von ihnen abgöttisch verehrten, putzigen Affen Macaco (Macaco Rhesus) bauen. Die Capricciosa ruft in dieser Scene einmal über das andere: „Wie niedlich er ist!" [1]) und als er sich entfernt, nachdem er sie mit seinen äffischen Lazzi's ergötzt: „Man muss zugeben: selbst seine gutmüthige Einfältigkeit ist graziös und interessant." [2]) Contino Paoluccio entfernt sich aber nur, um der nächsten Scene Artemisia's mit ihrem Onkel-Hampelmann, Don Palifornio, Platz zu machen. Von ihm vernimmt die Marchesa, dass er den Conte Bonfond mit Mühe abgehalten, herzustürzen, wie ein dem Käfig entsprungener Tiger. Von ihm die Mittheilung eines von ihrem Vater aus Rom an ihn gerichteten Briefes, voller Vorwürfe über die Thorheiten der Tochter, die das Stadtgespräch in Rom bilden. Ihr Vater ist der Einzige, vor dem sie Respect hat; der Brief giebt ihr zu denken. Hierauf folgt eine Eifersuchtsscene, die Conte Bonfond ihr vorspielt. Sie soll schlechterdings den Contino verabschieden. Einer Capricciosa so kommen, beweist eben wie blind die Eifersucht ist. Den Contino? rümpft sie ihm verächtlich zu: „Ich werde den Contino sehen, und Sie werden es dulden." [3]) Conte stürmt wüthend davon [4]), um Kräfte für die nächste Ohnmacht zu sammeln. Paoluccio ist wieder da. Der Brief des Vaters, der Auftritt mit dem Conte, und mehr als Alles der inzwischen, den psychologischen Gesetzen der Caprice gemäss, eingetretene Wechsel in ihrer grillenhaften Laune, diese Momente wirken zusammen, um in ihr die Empfindung zu erregen, dass Paoluccio sie wohl gar auf die Länge langweilen könnte [5]); und zwar auch ohne die Quartina, die vierzeilige Sonatenstrophe, die der Macaco mittlerweile für sie gedichtet, und die er vorliest: eine Quartina, als hätte er sie mit vier Händen geschrieben. Hiebei überrascht Conte Bonfond den Macaco-Cicisbeo, und spielt seinen letzten Trumpf aus: die Schlussohnmacht.

---

1) Oh quanto mi sembra grazioso! .. È grazioso, è grazioso, non ve che dire... — 2) Non si può negare che quella stessa sua dabbenaggine, non sia graziosa, ed interessante. — 3) Io il Contino lo vedrò, e voi lo soffrirete (con disprezzo). — 4) (infuria via.) — 5) Eppure capisco, che a lungo andare, costui mi annojerebbe. (da se.)

Im dritten Act schildert Filippo dem Hampelmann-Onkel die schrecklichen Folgen dieser Ohnmacht: „Wenn Sie ihn sehen würden, Sie kämen in Verlegenheit, ob Sie einen Ohnmächtigen, ob einen Schlafenden, oder einen ganz Todten vor sich haben.“ 1) Hampelmann will, aus Rücksicht auf den Vater seiner Nichte, eine Versöhnung zwischen ihr und dem Conte vermitteln. Jetzt kommt auch der neugierige Doctor Girolamo herbeigerannt, um dem Rückfälligen in Ohnmacht mit den glücklich von ihm ermittelten Personalien des Rivalen unter die Arme zu greifen. Sein neugieriger Berufseifer gleitet an Filippo's sarkastischem Phlegma ab, Filippo's komischer Falte. Wie bei allen guten Komikern, von Menander bis Plautus, von Plautus bis Goldoni, hat auch jede von Giraud's Figuren ihre komische Falte, ihren Tick, ihre Schnurre, ihre Caprice, und der Dichter selbst die seinige; nämlich die, zu glauben: das Lachen über eine Warze auf der Nase, über eine hohe Schulter, über Zwinkern mit dem Mundwinkel, unwillkürliches Gesichterschneiden, und ähnliche Natur- oder Angewöhnungsfehler, Gebrechen und Eigenheiten — zu glauben: das Lachen über solche Capricen der Natur oder üblen Gewohnheit sey durchaus verschieden von dem Lachen über die innern Muttermäler und Auswüchse, die seine Figuren in der Capricciosa zur Schau tragen, und mit jenen beileibe nicht zu verwechseln. Uns aber will es scheinen, dass eine Komödie mit einer Sammlung solcher Exemplare innerer Missbildungen, wenn auch diese Komödie gerade nicht einem Cabinet von Präparaten lächerlicher Auswüchse und Verkrüppelungen zu vergleichen seyn möchte, die, ohne jegliche Beziehung zu- und aufeinander, ein unermüdlicher grillenhafter Liebhaber unter Einen Hut brachte: so dürfte uns doch eine derartige Komödie einige Aehnlichkeit mit jenem englischen Kaffeehause im vorigen Jahrhundert zu haben scheinen, wo statutengemäss nur Buckelige, Lahme, Einäugige, Stotterer, Schiefhälse und Schiefmäuler, kurz ausschliesslich nur solche Individuen Aufnahme fanden, die ein auffällig lächerliches Gebrechen zur Schau trugen. Betrachten wir dagegen die komischen Figuren und Charaktere bei Plautus,

---

1) Se lo vedeste, non saprete decidere, se sia svenuto, se dorma, o se sia morto affatto.

Molière, Goldoni, und anderen Grosswürdnern der ächten Komödie: so werden wir wahrnehmen, dass die lächerlichen Personen in den Lustspielen dieser Komiker eine ganze Gattung, Classe und, in weiterem Umfange, die sittlichen Gebrechen der Gesellschaft, in welcher sie erwachsen und gedeihen, zur Schau geben und deren persönlichen Ausdruck darstellen; ja dass die Komik und die seelenergötzende, nachhaltige Wirkung solcher Gattungs- und Gesellschaftstypen vorzugsweise aus dieser symbolischen Gesammtvertretung der gesellschaftlichen Zustände und der Zeitsitten entspringt, welche derartige Prachtexemplare der Komik hervorbringen und als ihre Repräsentanten in die Komödie deputiren. Und nur vermöge dieser komischen Gattungsverbildlichung und Vertreterschaft des Gesammtzustandes der gesellschaftlichen Sitte und Bildung erheben sie sich von blossen lächerlichen Käuzen, Originalien, Capricenfiguren, zu komischen Charakteren.

Die beste, wo nicht die einige Scene von wirklicher Situationskomik in Giraud's ‚Capricciosa' ist die nächstfolgende, die dritte im dritten Act, worin der soeben in Florenz angekommene Vater unserer Artemisia, der Marchese Guglielmo di Monte d'Oro, mit dem Dottore Girolamo zusammentrifft. Der Marchese erkundigt sich bei dem ihm unbekannten Doctor nach Conte Bonfond's Zimmer im Gasthof. Ein Fremder, welcher Fund für einen Dottore Girolamo! Und ein Fremder, der nach Conte Bonfond fragt! Das ganze Besteck seiner Neugierigkeitspraxis mit einem Griff hervorholen, Lancetten, Schnäpper, Troikarts, Canülen, und was dergleichen Zeugs mehr ist, und dem Fremden dessen Betreffnisse, Angelegenheiten, Verhältnisse, Reisezwecke, abzapfen; dazu braucht unser Doctor nicht mehr Zeit, als ein Dutzend Fragezeichen in Anspruch nehmen, die er dem Fremden, als eben so viele Krummnadeln in die Haut heftet, mit der Geschwindigkeit eines Taschenspielers. Und wie denn neugierige Ausforscher in der Regel zugleich Plaudertaschen sind [1]), schüttet der Doctor, während dem Ausforschen, den ganzen Sack von Neuigkeiten aus, die den Conte Bonfond, die Marchesa Artemisia, den Contino Paoluccio und den einfältigen Onkel [2]) betreffen;

1) Percunctatorem fugito, nam garrulus idem est.
Hor. S. 1. Ep. 18. v. 69.

2) Zio stolido.

und schliesslich noch über den Pinsel von Vater, der eine solche Tochter unter der Obhut eines albernen Oheims auf Reisen schickt. „Ein Vater, der das thut, muss entweder ein Schuft oder ein Gimpel seyn. Was meinen Sie dazu?“ [1]) Nebenbei darf sich diese ächtkomische Lustspielscene auch noch ihrer sechszehn Ahnen rühmen, deren Urältermutter und Ahnfrau die meisterhafte Scene in Plautus' ‚Trinummus‘ ist [2]) zwischen dem Sykophanten und dem alten, von einer Geschäftsreise heimgekehrten Charmides.

Filippo hat sich hinzugesellt, durch ihn hofft der wissbegierige, auf Auscultation namentlich ganz besonders eingeübte, seinem Vorbilde, dem Gherardo in Goldoni's Tasso so würdig nachstrebende Doctor Girolamo, den Namen des Fremden zu erfahren, der ihm verschwiegen geblieben. Da der Marchese den Conte Bonfond jetzt nicht sprechen kann, will er später wiederkommen. Der Doctor bleibt an ihm hängen, wie ein Blutegel [3]), um ihn als Cicerone durch ganz Florenz zu begleiten, bis er sich mit dem Namen und sonstigen Wissenswerthen vollgesogen. [4])

Die letzte Scene schliesst den dritten Act mit einem Knalleffect. Conte Bonfond erscheint dem Freunde und Kammerdiener Filippo als betrübter, verstörter und stierblickender Geist. [5]) Sey es nun, dass Filippo der Ansicht ist, es zieme sich, eine solche Erscheinung schlafend, als Traumgesicht zu begrüssen; oder dass er von der fallenden Ohnmachtssucht seines Gebieters angesteckt worden: so viel steht fest, dass Filippo, bei der kläglichen, unzähligemal und bis zum Ohnmächtigwerden oft vernommenen Schilderung von seines Herrn Liebesjammer sich nicht auf den Beinen erhalten kann, sondern, wenn nicht einer Ohnmacht, so doch dem Bruder derselben, dem Schlaf vor Langweile in die Arme sinkt, und mit diesem Schlaf, fest von ihm umschlungen, auf den ersten besten Stuhl. Der stierblickende

1) Un Padre che la monda così, deve essere o un birbante, o un melense. Che ne dice ella? — 2) IV, 2. s. Gesch. d. Dr. II. S. 526 f.

3) Non missura cutem, nisi plena cruoris hirudo. Ars Poet. v. 476. „Lässt nicht eher die Haut, bis er strotzt von dem Blute der Egel.“

4) La servirò da Cicerone per le strade di Firenze. (Voglio sapere il suo nome.) — 5) (con fisonomia contrafatta, pallido, e mostrando fissazione.)

Conte fährt nichtsdestoweniger in der Schilderung seines Seelenkummers fort mit immer bedrohlicher gesteigerter Erregung bis zum Paroxysmus des Zwangsjacken-Pathos, diesen Culminationspunkt mit einem entsprechenden Faustschlag auf den Tisch bezeichnend, so dass Filippo, schlaftrunkenentsetzt, emporfährt wie Leonore aus schweren Träumen. „Glaubst Du's?" fletscht der stierblickende Graf ihn an, den Arm des Schlaf- und Schreckbetäubten packend mit eiserner Tatze. Filippo. „Ich glaube." Conte. „Gewiss auch?" Filippo. „Gewiss und wahrhaftig." Conte. „Wohlan, so soll's geschehen![1]), und stürzt entschlossen davon. Einer dritten Ohnmacht entgegen? Ja, aber correct, nach den Gesetzen der dramatischen Steigerung: einer Ohnmacht, von der kein Wanderer wiederkehrt: Rache, Todtschlag und Selbstmord. Mit diesem unerschütterlichen auf den Höhepunkt seines Zwangsjacken-Pathos gefassten Entschlusse[2]) wirft sich Conte Bonfond's Liebes- und Eifersuchtsverzweiflung dem vierten Act in die Arme.

Contino Paoluccio fängt erst im Beginn des vierten Actes an, der Marchesa Artemisia so langweilig vorzukommen[3]), wie er uns gleich anfangs, schon in der ersten Scene des zweiten Actes, bei seinem Debut in läppischer Albernheit, erschienen war. Sie ersucht ihn, dass er sie mit seinen lästigen Besuchen verschone. „Schon gut!" — greint und schluchzt der kleine Junge in der Schlitzhose, „aber Schade um das Sonett, das ich nun fertig gebracht."[4]) Macht es etwa der grosse Range, der vor Liebe kindisch gewordene Conte Bonfond, in der nächsten

---

1) Conte. Lo credi? (afferrandolo pel braccio.)
Fil. Credo.
Conte. Di certo?
Fil. Certamente.
Conte. Dunque sia così (via risoluto).

2) . . . se pria la vendetta, poi la morte ottengo, io pago a vil prezzo con pochi momenti di vita un tanto bene.

3) Art. (da se) Costui ancora ha incominciato ad annojarmi. . . Ma, caro mio, in un giorno sarete venuto venti volte.

4) Paol. Dunque mi commanda . . . . . .
Art. Che mi facciate il favore di lasciarmi in libertà.
Paol. Pazienza! (singhiozzando) peccato! Aveva terminato quel sonetto.

Scene mit Artemisia besser? Flennend und schluchzend, wie ein geprügelter Schulknabe, bricht er in Heulen aus, als ob ihn der Bock stiesse, um Verzeihung wimmernd mit gebrochener, vor Schlucksen und Weinen erstickter Stimme: Mar... che.. sa... Ver... zeihung..."[1]), wirft sich auf die Knie und gesteht, dass er sie und dann sich habe umbringen wollen; bereue nun aber bitterlich einen so grässlichen Vorsatz, der freilich besser in eine Tragödie passt, als in eine Komödie, wo selbst Thränen lächerlich erscheinen müssen, was denn auch die seinigen redlich thun. Nur Artemisia nimmt sie ernst und fühlt sich davon so erschüttert und erweicht, dass sie denselben insgeheim einige Lagrime d'una vedova beimischt. Darauf — der vierte Act ist nun einmal der Thränenwassersack, der von lächerlichen Liebeszähren sickernde Triefbeutel in dieser Komödie — Hierauf heult wieder Contino Paoluccio in den Busen des Hampelmanns, Onkels Palifornio, seinen Liebesjammer aus.[2]) Der Onkel möchte doch den Vermittler machen. Hampelmann wehrt sich dagegen mit Händen und Füssen, und äussert den lebhaftesten Wunsch, das P — männchen aus den Augen möchte sich ein anderes Gefäss für seinen Schmerz suchen, als seinen, Hampelmanns, Busen. Paoluccio geht den Rath befolgen, und will später wiederkommen.[3]) Die letzte Scene des Actes führt an Filippo's Hand den Marchese Guglielmo dem Onkel in die Arme, der den Schwager an die von Paoluccio's Thränen noch nasse Brust drückt. Bald steht der Onkel und Schwager auch mit triefend gewaschenem Kopfe da, über den der Marchese einen Eimer von Vorwürfen, gleich bei der ersten Begrüssung, ausgeschüttet, ob der saubern Aufsicht, deren er sich, als Onkel und Begleiter seiner Tochter Artemisia, beflissen, und zählt dem verblüfften Schwager die Thorheiten auf, die seine Tochter unter seiner Obhut und Controle begangen. Uebrigens möchte er der Artemisia seine Ankunft noch verschweigen. Onkel Palifornio, der wie Conte Bonfond das Flennen von Paoluccio, wie den

1) Conte. (prorompendo in un pianto, che gl' impedirà di parlare) Mar ... che... sa ... per ... dono ... — 2) Io gli assecuro (singhiozzando) son caduto nell' abisso della desolazione. — 3) tornerò più tardi (quasi piangendo). (via)

Schnupfen, bekommen, und den der Doctor Girolamo mit dem juckenden Aussatz der Neugierde angesteckt, fragt nach dem Grund des ihm auferlegten Verschweigens. Weil — bedeutet ihn der Marchese — weil Artemia seine Pläne durchkreuzen könnte. „Pläne?" — Das Jucken wird stärker, Don Palifornio muss sich kratzen: „Was für Pläne?" — „Darf ich denn nichts erfahren?" — Marchese. „Ihr werdet seiner Zeit schon sehen." — Don Palifornio. „Wesshalb wollt Ihr mir's nicht sagen?" Marchese. „Weil Ihr nichts davon versteht." Don Palifornio (unter heftigem Jucken und Kratzen). „Wie das?"... Marchese. Ja, denn wenn ich's Euch doch sagen soll — weil Ihr ein Einfaltspinsel seyd... Ein Hampelmann, der sich selbst nicht am Schnürchen regieren kann, und Andere leiten und lenken will! Habt Ihr mich verstanden? Addio! (ab).[1]) Don Parlifornio geht kopfschüttelnd auf sein Zimmer, und kann sich nur über Eines wundern: dass ihn alle Welt zum Esel macht.[2])

Die Marchesa, in ihrem Cabinet allein, kann sich in der ersten Scene des fünften Actes noch immer nicht von den Thränen erholen, die Conte Bonfond in der siebenten Scene des vierten Actes vergossen. Diese Thränen — das will sie uns in die Seele des Dichters glauben machen — sollen ihr Inneres ganz umgewandelt, ihren Charakter völlig umgeschmolzen, Alles was Laune, Grille und Caprice in ihr war, bis auf die letzte Spur aus ihrem Herzen weggeschwemmt, mit einem Worte, eine Besserungsstimmung in ihr erweckt haben, wie sie ein fünfter Act nur verlangen kann. Filippo's Abschied, im Namen seines mit Einpacken beschäftigten Herrn, stürzt die Marchesa in Verzweiflung. Unmöglich! Abreise! Völlig unmöglich. Filippo's

---

1) D. Palif. Dunque non devo saper nulla?
March. Lo saprete a suo tempo . . . .
D. Palif. Ma in somma qual è il vostro progetto?
March. Lo vedrete.
D. Palif. Perchè non volete dirmelo?
March. Sì, giacchè volete ch' io velo dica. Siete uno stolido. ... e non sapendo regolar voi stesso, molto meno sapete dirigere chi dipende da voi. Mi avete capito! Addio. (via.)

2) Tutti hanno da toccare a me, tutti a me.

phlegmatisch wiederholte Abschiednahme bildet die komische Randglosse zu der Aufregung der vor dem Gespenst eines verlängerten Wittwenthums entsetzten Artemisia. „O Gott! O Gott!“ — ruft sie aus, nachdem sich Filippo in seinem und seines Herrn Namen mit einem definitiven Abschied entfernt hat — „O Gott! in welche Aufregung mich dieser Schlag versetzt! ... Nein, nein, das darf und soll nicht geschehen!“ [1]) Wer steht vor ihr? Contino Paoluccio. Unwirsch weist sie ihn fort. P—männchen in vollem Thränenwasserplätschern. Marchesa zornig: „Gehen Sie, sag ich, langweilen Sie mich nicht.“ [2]) Er überreicht ihr einige voll geschriebene Blätter. „Was soll ich damit?“ fährt ihn Artemisia an, zornwild. „Ergüsse“ — flennt Paoluccio — „theils in Prosa, theils in Versen, wie sie mir eingab meine thränenreiche Liebe. . . .“ [3]) Palifornio's Ruf von aussen: Marchesinchen! Sie glaubt des Grafen Stimme zu vernehmen. Paoluccio bekommt einen Todesschreck: „Herzigste Gnädige! verbergen Sie mich, retten Sie mich!“ [4]) lallt er zitternd, und puppert umher ein Mauseloch suchend, um sich darin zu verkriechen — Husch in ein Speiseschränkchen hinein, wo er zusammenkauert. Ums Himmelswillen „einschliessen! zuschliessen das Spindethürchen, um Gotteswillen!“ [5]) Sie thut es mit ärgerlicher Ungeduld. Palifornio tritt ein, meldet: Conte Bonfond sitze schon im Wagen, und dass ihr Vater angekommen. Zwei Blitzschläge auf einmal. Onkel Palifornio rennt wieder fort. Marchesa, betäubt von den zwei Blitzschlägen, ist einer Ohnmacht nah. Paoluccio im Speiseschrank schnappt und schreit nach Luft. Marchesa hat kein Ohr für ihn. Die Scene ist komisch, komischer als neu, und spasshafter als komisch. Onkel Palifornio tritt mit dem Vater Marchese Guglielmo, ein; die

---

1) Oh Dio! oh Dio! come questo colpo mi pone in orgasmo... Non dover mai ... Questo non sarà ...

2) Paol. Ascolti i miei lamenti . . .
March. Andate vi dico, non mi annoiate.

3) Art. Che volete che io ne faccia! . . (con ismania)
Paol. Sono parte in prosa, parte in versi, come me li dettò amor lagrimoso.

4) Il Conte! La vita mia signora, mi asconda, mi salvi (spaventato). — 5) Per carità mi salvi, mi chiuda.

peinvolle lächerliche Lage der Tochter würde ihren Höhepunkt erreicht haben, wenn nicht die letzte Scene ihr altes Vorrecht dazu geltend machte. Ohne viel Worte erklärt ihr der Vater: es gäbe nur einen Ausweg für sie, um ihren Ruf zu retten, den sie in einer fremden Stadt durch ihre Thorheiten in Gefahr gebracht: zu heirathen. Er wisse, dass sie einen (grünen) Jüngling (giovinetto) liebe — Artemisia protestirt mit Thränen. Sie liebe einzig den Conte Bonfond, und beschwöre den Vater auf den Knien, ihr diesen zum Mann zu geben. Conte Bonfond — entgegnet der Vater — sey eben abgereist. Artemisia's Verzweiflungsreue kennt keine Grenzen. Dieser Beweis war nothwendig, um den Vater und uns zu überzeugen: nicht bloss, dass ihr tendre für Paoluccio wirklich nur eine Caprice war, — um uns von ihrer aufrichtigen Liebe zu Bonfond zu überzeugen. Kindischerweise liess sie beim Schein dieser starken und reinen Herzensflamme den unreifen Stiftling als Schattenhäschen an der Wand springen, und ergötzte sich eine Weile an dem Kinderspiel. Der Marchese heisst den Onkel zusehen, ob Conte Bonfond schon abgereist. Onkel geht und kommt mit der für Artemisia mörderischen Nachricht: „Vor einer Stunde bereits abgereist.“ Nun bliebe ihr nichts übrig — sagt sie hoffnungslos — als sich zurückzuziehen in ein Kloster. Es sey ihr unabänderlicher Entschluss; entweder Bonfond zum Gatten, oder ins Kloster. Nun hat der Marchese die volle Ueberzeugung gewonnen. Mit der Genugthuung, dass sein Plan vollständig geglückt sey, entfernt er sich, um den Conte an der Hand der letzten Scene herbeizuholen: Wonne über Wonne, Umarmungen und kein Ende. Marchese: „Alles legte ich so absichtlich an, und vermochte den Grafen, auf die Täuschung einzugehen. Ich kenne das Herz der Frauen, und ganz besonders das meiner Tochter. Entziehung erzeugt die Sehnsucht. Ich täuschte mich in meiner Erwartung nicht. Lernet, wie man das menschliche Herz regiert.“ [1]) „Entziehung erzeugt Begierde.“ — Ist diese dann aber nicht eine

---

1) Tutto immaginai ad arte, ed a forza obligai il Conte a tal fingere. Io conosco il cuor delle donne, e quello in ispecie di mia figlia. La privazione genera il desiderio. Non m' ingannai nel pronostico. Imparate come si guida il cuore umano.

blosse Frucht des Widerspruchs? Das Herz sehnt sich nach dem entzogenen Gegenstande; nicht sowohl aus reiner Liebe zu demselben, als weil er uns entzogen. Was man dem Kinde giebt, verschmäht es, und gelüstet nach dem Verweigerten und Versagten. Sehnt sich deine Tochter — du Ausbund von Kenner weiblicher Herzen — nach Bonfond, und verlangt begierig nach ihm, weil sie ihn nicht haben kann, weil die Entziehung die Begierde erzeugt: so ist sie ja ganz in dem Falle des Kindes und gelüstet nach Bonfond, wie das Kind nach Bonbon, weil man ihm das Begehrte versagt. Ihr Verlangen nach Bonfond ist also im Grunde nur ein Gelüst, eine Caprice — und wir stehen am Ende des fünften Actes noch auf der Schwelle des ersten — und die Verzweiflung deiner Tochter ist nur das Toben und Strampeln eines ungezogenen Kindes, dem man nicht seinen Willen thut. Sind das deine Bürgschaften für das gebesserte, von allen Capricen geheilte Herz deiner Tochter, du untrüglicher Frauenherzenergründer und Lenker? Oder ersteigt nicht vielmehr die Grillenhaftigkeit in der Schlussscene den höchsten Gipfel, und erscheint die leidenschaftliche Begierde nach dem unerlangbaren Bonfond nicht eben nur als der capriciöse Eigenwillen in höchster Blüthe und Entwickelung? Als der vollgültigste Beweis, dass ihr Charakterfehler: die Caprice, mit ihrem Herzen auf's innigste verwebt und verwachsen und daher unverbesserlich ist? Lässt ihr leidenschaftliches Begehren nach dem, wie sie meint, ihr für immer entrissenen Gegenstande nicht befürchten, dass der Besitz desselben, nach befriedigter Caprice, ihr Herz sofort ihm wieder entfremden werde, wie das Kind das leidenschaftlich verlangte Spielzeug wieder fortwirft; und im Verhältniss der Heftigkeit des Begehrens entfremden? — O du siegfrohlockender Frauenherzensfalten-Prüfer und Durchschauer, o du weissagender Haruspex weiblicher Herzen! — und sahest dies nicht einmal voraus, dass deine Tochter den Bonfond nur mit Teufelsgewalt haben will, weil sie ihn nicht haben kann; und den Grünschnabel, den Paoluccio, nur desswegen nicht mag, weil sie seiner überdrüssig geworden; ihre Caprice an ihm gestillt hat; zumeist aber desswegen nicht mag, weil sie ihn eben hat, fest hat, im Speiseschrank dort, und ihn nicht loswerden kann? Und wie kämst Du gar dazu, du Vater und Erzieher einer bis in ihr

Wittwenthum hinein capriciös gebliebenen Tochter, wie kämst Du dazu dich als den Meister, Lenker und Besserer von Frauenherzen zu brüsten, und deren missrathene Erziehung durch eine improvisirte Entziehung im Handumwenden zu Ehren bringen zu wollen — wie kämest Du dazu? O dass du doch geschwiegen hättest, si tacuisses! Mit deinem verwünschten klugdünkligen: La privazione genera il desiderio! Du stellst damit die ganze Tendenz und Moral des Stückes in Frage, und verdirbst dem Dichter seinen besten Spass. Eine Komödie, die auf einem blossen spasshaften Einfall beruht, unter dem Diebsmantel einer pädagogischen Besserungsabsicht als Schlussmoral durchzuschmuggeln — welche Grille!

Im Rausche des Entzückens, dass der entzogen und verflogen geglaubte Vogel glücklich in den Ehekäfig eingefangen, vergass Artemisia des unflüggen Zeisigs, der im Speiseschrank noch immer eingeduckt dasitzt und nach Luft jappt. Eine zufällige Anspielung des Conte auf den Contino erinnert sie an das Küchlein: „Oeffnet!" schreit sie, „öffnet! den Kasten da! Der leidige Junge... öffnet schnell!"[1]) Doctor Girolamo springt hin, öffnet, und zieht das arme Wurm heraus, halb todt und starr vor Luftlosigkeit und Schrecken. Paoluccio's erster Athemzug ist: A... A... Aria, nämlich „Luft!" und fällt ohnmächtig auf den Doctor hin. Dieser meint: es habe nichts zu bedeuten, und rathet zu seinem oft von ihm angewandten und stets bewährten Mittel: „Blast ihm nur in die Ohren."[2]) Paoluccio erholt sich und verlangt nach Hause geführt zu werden, um Barmherzigkeit willen. Der Doctor natürlich gleich bei der Hand. Er muss doch wissen, was Continchen im Schranke gesucht und wie es dort aussieht. Vater-Frauenkenner kann nicht umhin, bei dieser Gelegenheit der Tochter noch eine Lehre beizubringen: „Du siehst, meine Tochter, welche traurige Folgen ein so schwacher Charakter nach sich zieht."[3]) Sie giebt dem Vater Recht. Paoluccio erregt allgemeines Mitleiden; auch bei Conte, der ihn um Entschuldigung bittet. Der mit dem Finger an der Nase geborene

---

1) Aprite quell' armadio, presto per carità... quel ragazzo seccante... aprite presto... — 2) Non è niente, suffiateli nelle orecchie. — 3) Figlia vedi quali sono le funeste consequenze di un carattere così poco fermo.

Marchese ertheilt noch einige Mahnsprüche und goldene Regeln: „Bleibt“, spricht er, „eingedenk des Geschehenen, meine Lieben! Die Besserung meiner Tochter diene Jedem von euch, der Grund hat, sich über sein vergangenes Betragen Vorwürfe zu machen, als Beispiel. Von nun an aber haltet Frieden und seyd gute Freunde.“ [1]) Als Schlussapostrophe an Vater, Gatten und Freunde giebt noch Artemisia der ganzen Gesellschaft die beruhigendste Versicherung über ihre Besserung, und da sie, eine Capricciosa zu seyn, aufgehört habe, sey selbstverständlich die ganze Komödie gegenstandlos und hinfällig geworden. [2]) — Wir aber dürfen aus dieser Komödie die Lehre ziehen, dass es nicht genug ist, wenn der Lustspieldichter den Rachen des Zuschauers zum Lachen aufreisst, wie der Thierbändiger den Rachen des Löwen, obzwar auch dies ein Verdienst ist [3]); — sondern er muss seinen Zuschauern auch, wie Van Aken dem Löwen, den Kopf in den Rachen stecken. Aus der Sprache der Menagerie in die der Poetik übersetzt: Es ist nicht genug, dass der Zuschauer lacht; das Lachen muss auch voll Sinn und Verstand seyn: so dass wenn das Lachen verfliegt, Sinn und Verstand als reiner Gewinn zurückbleibt.

„Gegen Komödien für Dilettanten, Professoren-Kritiken!“ [4]) — ruft, seiner Haut sich wehrend, unser Conte di Giraud in seinen gutachtlichen Bemerkungen zur „Capricciosa.“ [5]) Diese Anschlüsse zu seinen Lustspielen enthalten die Ausstellungen, die bei der Aufführung eine seiner Komödien von Schöngeistern und Gelehrten in den Zwischenacten oder nach der Vorstellung erfuhr. An der „Capricciosa“ tadelte ein Dichter, der damals „vielleicht erste

---

1) Terminate, miei cari di rammentare il passato, l'emenda di mia figlia sia di esempio a dunque di voi trova di che rimprovare la sua condotta passata: e da questo istante tornate in pace, e buoni amici. — 2) Sposo, Padre, Amici vi prometto il mio ravvedimento. E se finora mi vedeste Capricciosa, credetemi adesso confusa alla vista de' miei folli passati, e della vostra generosa bontà.

3) Ergo non satis est, risu diducere rictum
Auditoris, et est quaedam tamen hic quoque virtus.
Hor. Sat. I. 10, 7 f.

4) A commedie di Dilettanti critiche da Professori. — 5) Critiche, e Difese I. p. 102 ff.

Dichter Italiens", der zufällig bei der Aufführung zugegen war [1]), unter Anderem die Schwachherzigkeit des Conte Bonfond. Ein Ohnmächtler wie dieser Conte könne unmöglich ein edles Interesse erregen. [2]) Das hatte unser Leser gleich weg, ohne den damals ersten Dichter Italiens. Womit rechtfertigt der damals nur erst erste Dichter einer Erstlingskomödie die Liebeskrämpfe seines Lustspielhelden? Mit dem wie er glaubt schlagenden Argument: dass er selbst Zeuge solcher Zufälle aus Liebeseifersucht gewesen; dass er selbst Freunden, die in Ohnmachtskrämpfen aus Liebesleidenschaft dalagen, Beistand geleistet. [3]) Muss ein Freund denn aber gleich einen an der Liebesfallsucht leidenden Freund, der gerade seinen Anfall bekommen, im unbewussten Zustand forttragen und geradeweges auf die Bühne bringen? Das konnte ihm der damals erste Dichter Italiens entgegenhalten, der aber, auf seinem Dichterprincipate fussend, einfach bei seiner, vom Verfasser der Capricciosa nur aus Ehrfurcht vor dem Oberdichter acceptirten Ansicht beharrte. Ein Mann von der Toga, ein Justizmann, kritisirte die unvernünftige Eifersucht des Bonfond auf einen Laffen, wie der Paoluccio, einen Schulnestling mit der Eierschale am Bürzel. [4]) Allen Respect vor Togaten-Kritik im Richtertalar — entgegnet unser Capricciosa-Dichter, sich tief verneigend — „Gesetzt aber, der Rival meines Bonfond wäre ein liebenswürdiger, hübscher junger Mann von Geist gewesen, wo bliebe da die Passion aus Caprice?" Das lässt sich hören. Aber ist darum schon jede solche Caprice lustspielgemäss? komisch? Und bleibt es nicht noch streitig und fraglich wenigstens, ob Artemisia's Affenliebe für einen feuchtohrigen dummen Jungen überhaupt zulässig in einer Komödie und schicklich? Eine närrische Caprice ist darum noch keine komische. Das konnte der Togato mit dem kritischen Themisschwert retorquiren. Er steckte aber das Schwert mit steifer

---

1) Forse il primo Poeta Italiano, che per mia sorte trovavasi presente a questa rappresentazione. Dieser damals erste Dichter könnte Vinc. Monti gewesen seyn. — 2) Un amante così debole, il quale cade in continue convulsioni come il Monsieur Bonfond, non poteva generare un nobile interesse. — 3) Che io era stato spettatore di simili malattie; che aveva sostenuto e ritenuto amici convulsi per passione amorose. — 4) di un giovanetto, che esce di collegio.

Togatenwürde in die Scheide; eingedenk des buckligen Zwerges in Ariosto's Orlando, für welchen Zwerg eine vornehme, schöne und junge Dame, Gemahlin des schönsten und tapfersten Ritters, leidenschaftlich brannte. Was wäre einer Weibercaprice nicht möglich? Alles, nur das Eine nicht: durch das blosse Bizarre ihres grillenhaften Geschmackes in einem Lustspiel zu ergötzen. Ja man dürfte zu zweifeln sich erkühnen: ob eine Capricciosa sich überhaupt für eine Komödienheldin eigne? Ob eine „Komödie der Caprice" eine ästhetische Berechtigung habe? Ob der Ziegenbock dem Gott der Komödie, dem Bacchus, wegen seiner capriciösen (caper) Bocksprünge geheiligt war? Wie sehr aber unser Capricendichter dieser Ueberzeugung lebte, beweist, nächst seiner Capricciosa selbst, die Deferenz, womit er den Tadel eines anderen Foyer- und Zwischenact-Kritikers, den einzigen Tadel, der ihm imponirte, entgegennahm: Dass nämlich seine Capricciosa zu wenig Capricciosa sey; dass Giraud den Charakter einer solchen nicht genugsam entwickelt hätte. Die Launenhafte müsste ein Potpourri von Capricen seyn, und in allen Farben weiblicher Grillen strahlen. [1]) Und das gäbe ein gutes kunstgerechtes Lustspiel? Ein solches Bunterlei von wunderlichen, aber keineswegs schon dadurch komisch ergötzlichen Seltsamkeiten und Geschmacksverirrungen, das wäre freilich das Ideal von einer Capricciosa confusa. Eine Vielheit der Fälle kann den Zuschauer beschäftigen, und, wenn mit Witz und Laune behandelt, reizen, unterhalten — aber lustspielgemäss anregen? als Charakterproblem fesselnd, lustvoll-belehrend, seine Seele bezaubern, seine Vernunft erheitern, seine Menschenkenntniss erhöhen, Herz und Verstand zugleich ergötzen? Das vermöchte eine Musterkarte von Capricciosa? ein Plunderbeutel voll Launen und Seltsamkeiten? ein Mephistophelessack voll Bizarrerien und Abgeschmacktheiten? Eben so gut liesse sich aus einer Musterkarte ein Staatsanzug zur Hofcur zusammenflicken; die Lappen und Abschnitzel aus einem Plunderbeutel einer für den Altar sich

---

1) La Capricciosa è poco capricciosa. Il carattere di una Donna simile doveva con maggior cura svilupparsi; altre situazioni, vari capricci, volubilità maggiore poteva e doveva innestare della Commedia per far si che il carattere di capriccioso brillasse quanto conviene.

schmückenden Braut als Trauungskleid über den Kopf schütten. Wie nahm nun unser Conte Giraud jene kritische Belehrung seines hochverehrten Tadlers auf? Mit dem Pater peccavi-Gesicht der gläubigsten dramaturgischen Zerknirschung. „Die Verständigkeit seiner Kritik" — schliesst Giraud den Anhang zum Capricciosa-Lustspiel — bezeugt den Werth des Mannes, von dem sie herrührt. Auch werde ich kein Wort zu meiner Entschuldigung hervorzubringen wagen. Hätte ich mehr Zeit und Sorgfalt beim Abfassen meiner Komödie verwendet, ich würde jenen Tadel weniger verdient haben... Dass ich doch immer mit so einsichtsvollen und gerechten Kritiken geehrt werden möchte: meine Lustspiele würden sich nicht immer so ähnlich sehen." [1]) Wenn die Theorie und Poetik hinkt, kann das kräftigste Talent in seiner Kunst keine grossen Sprünge machen.

Eine erfreulichere Probe seiner komischen Begabniss liefert Conte Giraud in der Charakterkomödie:

Don Desiderio
disperato per eccesso di buon cuore. [2])

Komisch-peinliche Klemmen, infolge edler, herzgewinnender, aber in unüberlegter oder ungeschickter Weise sich kundgebender Eigenschaften, wirken wohlthuend-ergötzlich durch den Beischmack von Rührung, den wir bei einer, durch solche Ueberstürzung des uneigennützigsten Verpflichtungseifers verschuldeten peinlichen Lage empfinden, deren Gefährlichkeit nicht sowohl in dem, für den Zuschauer immer nur scheinbaren Unheil, als in der geängstigten Einbildung des komischen Opfers seiner unbedachtsamen Beglückungsfreudigkeit liegt, wenn er verblüfft ob der ins Gegentheil umschlagenden guten Absicht dasteht; in einer Verzweiflung, welche wieder nur aus einem Uebermaass von Gutherzigkeit entspringt, und in dem Verhältnisse komisch wirkt, als sie den Uebergutmüthigen in allem Ernste erfüllt.

---

1) La ragionevolezza della sua critica rende conto del merito di chi la fece, nè io ardirò proferir parola in mia discolpa. Se maggior tempo avessi posto al immaginare, e scriver questa commedia sarei stato meno mancante in questa parte .... Se fossi sempre onorato da simili savie e giuste critiche, non sarebbero sempre simili le mie Commedie. — 2) Don Desiderio in Verzweiflung aus allzugrosser Herzensgüte.

Den Affect der geschäftigen Selbsttäuschung, für uns das Grundpathos, die Grundstimmung der unbewusst komischen Figur[1]), sehen wir in diesem Falle nicht aus selbstgefälliger Eigenliebe, nicht aus einem eifrig und mit Anwendung unzweckmässiger Mittel verfolgten persönlichen Zwecke, hervorgehen: hier sehen wir diese Selbsttäuschung, infolge übereifriger Gutherzigkeit, in dem uneigennützigsten Antriebe, und nicht aus Selbstliebe, sondern aus Liebe für Andere, befangen und verstrickt. Sehen aber zugleich auch diese Selbsttäuschung durch die Zweckwidrigkeit der angewandten Mittel, durch Mangel an Ueberlegung, Besonnenheit und Klugheit, verschuldet, und lachen über diesen Unverstand. Ein solches Mischgefühl von Rührung über eine Selbsttäuschung, infolge des trefflichsten Herzens, und von Lächerlichkeit, in Ansehung der vonseiten des Verstandes ins Werk gesetzten Mittel, vereinigt sich zur Empfindung eines Komischen, das man die Komik des Herzens nennen könnte; im Unterschiede von der Komik des Verstandes, die wesentlich aus dem Lächerlichen einer von zweckwidrig sich befriedigender Eigenliebe verschuldeten Selbsttäuschung entspringt. Die komische Sühne dieses Lächerlichen erregt die Lust des gerechtfertigten, und der empfangenen Genugthuung sich freuenden Verstandes. Wogegen in das Lächerliche der Verzweiflung eines mit dem Verstande durchgehenden Herzens sich die Rührung untermischt; so dass die komische Sühne dieses Lächerlichen das Herz des Zuschauers gefangen hält, während zugleich sein Verstand aus dem bestraften Uebermaass die Lehre zieht und in dieser Lehre sich befriedigt: dass die edelsten Absichten des besten Herzens, ohne Einsicht und Ueberlegung verfolgt, in Thorheit umschlagen, und Schaden und Verwirrung, statt Heil und Segen stiften. Ein wichtiges Moment im Lustspiel: der Zufall, ermangelt auch hier nicht sein Scherflein zur komischen Wirkung beizutragen. Er spielt nicht bloss dem Uebermüthigen, sondern auch dem Uebergutmüthigen, die Gelegenheiten, seine liebenswürdigste Eigenschaft blosszustellen und im lächerlichen Lichte zu zeigen, so in die Hand, dass der im Hanf seiner Gutherzigkeit Verstrickte selbst da, wo er vernünftig handelt, als der Narr seines Herzens, als ein Pechvogel,

1) Gesch. d. Dram. II. S. 34 f.

als ein Schicksalsverwandter von Uhland's „Unstern", als Chamisso's Peter Schlemihl erscheint: preisgegeben also, ähnlich wie der tragische Held, jenem unberechenbaren, den Verstand selbst der Verständigen äffenden Verkettungsspiele, das, gleichwie es in der Tragödie durch das Geheimnissvolle, Unbegreifliche, das selbst dem Ursachlichkeitsgesetze zu spotten scheint, Furcht und Schauder erhöht: in entsprechender Weise auch das Lächerliche der komischen Vergeltung erhöht und derart gegen alle Berechnung und Zurechnung steigert, dass der komische Held, wie der tragische, zu seinem Geschicke vorbestimmt erscheint; und wie dieser oft durch seine glänzendsten, heroischsten Eigenschaften ins Verderben stürzt, dass ähnlich auch der komische Held, unverschuldet, von seinem komischen Missgeschick in ein Netz von Lächerlichkeiten sich verwickelt sieht. Im letzten Grunde aber — und das ist die tiefste heilsamste Lehre, das fruchtendste Endergebniss des ächten Lust- und Trauerspiels — im innersten Grunde besteht doch ein — wenngleich geheimnissvoller — ein tiefgeahnter Zusammenhang zwischen solcher scheinbaren Schicksals- oder Zufallstücke, und der tragischen oder komischen Schuld: der Zusammenhang nämlich, dass die Verwirrung, das Maass- und Regelwidrige, die sittliche Anomalie, auch für ihre unberechenbaren Folgen aufkomme, die ausserhalb der nachweisbaren Schuld liegen; dass, mit anderen Worten, das Causalitätsgesetz in der äusseren, wie in der inneren, sittlichen Welt seine volle Genugthuung erhalte, bis zu den letzten äussersten Consequenzen; mag auch der tragische Held als ein Opfer von unverstandenen Schicksalsverkettungen, als vermeinter Fatalitätsheld, und der komische Held als ein vorbestimmtes Opfer lächerlicher Verwickelungen, als Narr des neckenden Zufalls, als Pechvogel erscheinen.

Don Desiderio Bonifazi ist mit der Familie Argenti befreundet. Sein Freund, Ricccardo Argenti, lebt von der Frau, Placida, getrennt, nicht aus Misshelligkeit; im Gegentheil aus Gewissenszartheit, um sich selbst wegen eines an der Frau begangenen, nicht näher angegebenen Unrechts, eine Busse aufzuerlegen. Desgleichen hängt die Frau mit aller ehelichen Zärtlichkeit an dem von ihr seit sechs Jahren getrennten Gatten, und wünscht nichts sehnlicher als ihre Wiedervereinigung mit ihm.

Der Mann lebt in Rom; sie mit ihrer Tochter, Angelina, Riccardo's Stieftochter, in Genzano, einem Landstädtchen, unfern von Rom. Riccardo Argenti leidet an heftigem, von Erstickungszufällen begleitetem Asthma. Einem solchen Anfall erlag Riccardo. Desiderio, bereits im Besitze des versiegelten Testamentes, worin Riccardo's Ehefrau, Placida, zur Universalerbin ernannt ist, wirft sich unmittelbar nach Riccardo's Hinscheiden in einen Wagen, und über Stock und Stein nach dem Städtchen zu Frau Placida, in Begleitung eines Notars, Curzio, um das Schmerzliche der Todesnachricht mit dem Testamente zu lindern. Unterwegs brach ihm zwar vor Uebereile ein Wagenrad, wobei der Notar verschiedene Quetschungen davontrug, die ihn den Freundschaftseifer des Testamentüberbringers und dessen Reisegesellschaft verwünschen liessen — indessen kommen Beide doch im Hause der Wittwe frühmorgens wohlbehalten an. Don Desiderio weckt den schlaftrunkenen Hausdiener, Matteo, theilt ihm unter heissen Thränen um den Verstorbenen den Zweck seiner Ankunft mit und verlangt, die Wittwe sogleich zu sprechen; der Notar eilt in den Gasthof, um sich von den Quetschwunden zu erholen; stösst aber vorerst noch, beim Bücken nach seinem fallengelassenen Schnupftuch, mit dem Kopf gegen Desiderio's Schädel, der ihm dienstfertig das Tuch aufheben will, so hart und schmetternd, dass der Notar mit den schon in seinem Besitze befindlichen blauen Flecken eine frische Beule mehr davonträgt und nach dem Gasthof bringt. Die Todesnachricht bringt Desiderio's besorgliche Freundschaft und Herzensgüte der Wittwe so schonend, so tropfenweise bei, dass sie selbst vor hingehaltener Angst Todesschweiss vergiesst, und in dem Augenblick, wo ihm die verhängnissvolle Mittheilung in der Kehle stecken bleibt, in Ohnmacht fällt. Matteo springt herbei zur Hülfe; Desiderio, sein Missgeschick verwünschend, schreit der Ohnmächtigen ins Ohr: „Frau Placida, er hat euch Alles vermacht“.[1] Angelica stürzt heran. Desiderio eilt ab nach einem Glas Wasser; wirft drinnen den Glasschrank um und zerschlägt alles, was nur zu zerschlagen ist; kommt wieder gelaufen, aber ohne Wasser, bloss mit einer Parenthese, worin er sagt, dass er sich selber prügeln möchte.[2] Matteo holt schnell

1) (a voce alta all' orecchio) Signora Placida, vi ha lasciato tutto. — 2) (Mi bastonerei da me.)

Wasser; Desiderio heisst er einen Chirurgen herbeischaffen. Don Bonifazi läuft nach einem Chirurgen, dem ersten besten, als ob ihm die Sohlen brennen, und bringt glücklich den jungen Wundarzt, Lucio, zur Stelle, den Dorn im Auge von Angelina's Bräutigam Federico, einem jungen Maler, der von grundloser Eifersucht gegen den Chirurgen verzehrt, unsere Komödie mit einer heftigen Zerwürfnissscene zwischen ihm und der Geliebten eröffnet hat, und sich eben nur mit ihr wieder ausgesöhnt hatte, als Desiderio eiligst mit Lucio, den er unterweges getroffen, eintritt zur schleunigen Hülfeleistung. Sein Wespennest hat er mitgebracht. Alle stechen auf ihn ein. Federico glaubt: Angelina hätte den Lucio herbestellt. Angelina verwünscht Desiderio's Ungeschick. Lucio denkt, man hat ihn zum Besten; fährt gegen Desiderio los und entfernt sich zornig, ihm einen Denkzettel in Aussicht stellend. [1]) Desiderio gackelt allerlei verwirrte Entschuldigungen; Angelina wünscht ihn zum Teufel und eilt zur Mutter. Federico schimpft ihn einen thörichten Kerl; macht ihn für die Folgen verantwortlich und rennt wüthend davon mit der Drohung, ihn zur Rechenschaft ziehen zu wollen. [2]) Desiderio bleibt verdonnert stehen und sieht mit dem ersten leisen Ahnungsschauer nahender Verzweiflung und dem verblüfften Stammelfluche gegen sich selbst: „Da möchte man doch — da sag' mir einmal ein Mensch — 's ist zum Teufel holen" [3]), er sieht den Vorhang fallen.

Die Panacee, das Testament, wird Alles wieder gut machen; wird die nun zu sich gekommene Wittwe vollends beruhigen und trösten; wird dem Brautpaare die Mittel verschaffen: die aus Mangel dieser Mittel, hinausgeschobene eheliche Verbindung endlich zu schliessen — holla, Desiderio, glückauf! Dein gutes Herz erlebt doch noch die Genugthuung, die Familie Argenti glücklich zu machen. Flugs zur Wittwe mit dem Testament! Und dass der Eröffnungsact feierlich vor sich gehe, lässt Desiderio durch den Gemeindediener, Rocco, ein pompöses Familienmahl bestellen, das die Entsiegelung der Erbschaftsurkunde beschliessen soll.

---

1) con voi Don Desiderio ci parleremo. — 2) e voi, e voi me ne renderete conto. — 3) (disperato) Oh diavolo, diavolo! fammene indovinar una.

Auch hat er, um eine Aussöhnung des durch ihn verzwisteten Liebespaares anzubahnen, den Federico bereits aufgesucht, um ihn der Braut wieder zuzuführen. Schmunzelnd vor innerem Vergnügen, setzt er Angelina davon in Kenntniss; Angelina fragt, wo er Federico gefunden? Beim Stadtschreiber, erwidert Desiderio gemüthlich. Stadtschreiber? fährt ihm Angelina wüthend ins Gesicht. Der Stadtschreiber und sein Haus sind ihr so verhasst, wie der Chirurg Lucio dem Federico. Desiderio verbessert sich schnell: „Er war ja nicht zu Hause, der Stadtschreiber." Angelina. „Wer war denn zu Hause?" — Desiderio. „Niemand weiter als die Tochter." Angel. sprungbereit mit gereckten Nägeln und entblössten Zähnen: „Die Tochter?" — Desid. in Paranthese: „O ich Esel!" Angel. „Er soll mir nicht wieder vor die Augen kommen. Geht und sagt es ihm. Nicht wieder vor die Augen kommen, — nicht vor die Augen! — Desid. in Klammern, als Selbstohrfeigen: „Hm! was für ein Klotzkopf ich bin, ein ausgemachter Klotzkopf!" [1])

Federico steht vor ihr. Angelina, wie ein Drache auf ihn los: „Fort von mir!"... Er möchte nur zur Stadtschreiber-Tochter gehen, von der er komme. Feder. Wer ihr das gesagt? Angel. zeigt auf Don Desiderio und nennt ihn. Desiderio wieder der Ball zwischen zwei Schlägeln. „Pinsel" und „Tapps" fliegen ihm an den Kopf, Angelina — höhnt Federico — möchte nur schweigen: „Haben Sie nicht den Chirurgen schon um Entschuldigung bitten lassen? Angelina: Woher er's wisse? Feder. nennt Don Desiderio. Nun ächzt er zwischen Hammer und Ambos. Jetzt wirft ihn Angelina den Wirrkopf und Händelstifter ins Gesicht. [2]) Wie ein Kind bittet Desiderio, sie möchten doch Vernunft annehmen. „Tretet näher zusammen, schaut euch an, versöhnt euch. Ich nur,

---

1) Angel. Dove l'avete trovato? Desid. Dal cancelliere. Angel. (con furore) Dal cancelliere? . . . Desid. Si, ma egli non vi era; non vi era neppure in casa . . . Angel. E chi vi era? Desid. La figlia sola. Ang. La figlia? Desid. (Oh, che bestia che sono!) Ang. Andate: ditegli che non si accosti. Desid. Ma sentite — Ang. Andate che non mi venga più innanzi. Desid. (Uhm! sono propriamente una testa di legno.) — 2) Eh, che siete uno stordito, un mal intenzionato.

ich allein habe es verschuldet, ich gesteh' es ein, und bitte um Verzeihung." [1])

Die Mutter kommt gerade dazu, wie Desiderio Beider Hände in einander legt, nimmt Anstoss daran, höchlichst verwundert über das Gelegenheitsmacher- und Mittlergeschäft, das er da betreibt, und an dem Todestage ihres Mannes! Desiderio erschrocken — er habe sich nur einen Scherz erlaubt, um die Tochter ein wenig aufzurichten in ihrer Betrübniss — läuft darüber hinweg, wie das Huhn über die Glasscherben; spricht vom Familienschmause; erinnert an's Testament. Placida will nichts davon wissen. Angelina und Federico reden ihr zu. Placida bricht in Thränen aus, und entfernt sich, um ihrem Wittwenschmerz freien Lauf zu lassen in ihrem einsamen Kämmerlein. Desid. kann seine Thränen, die er in Klammern verwünscht [2]), nicht zurückhalten, und eilt ab, wegen der bestellten Speisen sich zu erkundigen. Rocco bringt sie, unmittelbar nachdem sich Desiderio entfernt hat. Er kommt mit der freudigen Nachricht zurück: Mutter Placida willige ein, dass Alle auf ihrem Zimmer das Familienmahl halten sollen. Schon hat sich auch Notar Curzio eingefunden mit Brauschen und blauen Flecken, als Abschlagszahlung auf seine Gebühren. Während die beiden Diener Matteo und Rocco im Vorzimmer Speisen und Getränke als Vorkoster prüfen, wird der Schmaus drinnen in Placida's Zimmer abgehalten. Da kommt auch schon Notar Curzio vom Tisch, blass wie das Tischtuch, bis auf die braune Stirnbeule, die ihm Desiderio's diensteifriger Schädel vorher geschlagen. Klagt über Magenschmerzen, geht frische Luft schöpfen. „Das fehlte noch!" sagt er sich. „Ich glaube, mich schwindelt", und wankt hinaus. Die Tischgesellschaft kommt nun zum Vorschein. Desiderio bedauert, dass seine Gäste den Schüsseln so wenig zugesprochen. Curzio kehrt wieder, mit den Händen auf dem Unterleib. Er klagt über salzigen Geschmack im Munde. Rocco versichert, die Speisen wären von der besten Qualität gewesen. Die Trüffeln habe er selbst gekauft, und um alles von erster Sorte zu beschaffen, habe er, an Stelle des grobkörnigen schwärz-

1) Accostatevi, guardatevi, pacificatevi. Io stesso ho fatto il male, lo confesso, ve ne dimando scusa. — 2) (maledette le lagrime.)

lichen Küchensalzes, mit dem feinsten weissesten „englischen Salz“ (Magnesia) die Speisen bereiten lassen. [1]) „Eine Purganz!“ [2]) schreit Curzio auf. Die Klammern, womit sich nun Don Desiderio heimlich regalirt, während er den Rocco öffentlich ausfilzt und zum Teufel schickt! (Auch das noch!) (Mein verwünschter Unstern!) (Verfluchtes Salz, das mir nun auch im Magen zu grabbeln anfängt!) [3]) Den Notar tröstet er mit dem Testament, das auch gegen dergleichen Uebel gut sey. [4]) Die Gesellschaft nimmt Platz. Der Notar sässe lieber an jedem anderen Ort; im einsamsten Winkel lieber, um über seine stillen Schmerzen zu brüten. Was aber thun? Er muss aus der Noth eine Tugend machen, zieht das Testament hervor, unter Murmelflüchen auf das „englische Salz“ [5]), und auf die Blätter, die er hinhält, und froh wäre, wenn er sie schon hinter sich hätte. Placida erhebt sich, und will nichts hören. Mit Mühe gelingt es Don Desiderio, sie zum Anhören zu bewegen, da eine Clausel ihre Gegenwart fordere. Der Notar öffnet endlich das versiegelte Erbschaftspapier, während er auf seinem Stuhl vor Leibschneiden und das „verteufelte englische Salz“ verfluchend, sich hin und herkrümmt. [6]) Liest und liest und windet sich durch die Eingangsformeln mit den wurmförmigen Windungen seines Unterleibes um die Wette, bis er endlich zu der Hauptbestimmung, in parallelen Krümmungen mit seinem Grimmdarm, sich hindurchgewunden, welche Riccardo's Wittwe, Placida, zur Universalerbin seines auf 50,000 Scudi geschätzten Vermögens erklärt, mit der Vollmacht, über das Vermögen nach Gutdünken zu Gunsten ihrer Tochter, Angelina zu verfügen. Die Freude nun! Von Seiten des Brautpaars und Desiderio's die vollste unverkümmerte Freude; nur bei Placida und dem Notar Curzio getheilt: bei jener: zwischen ihrem Herzleid um den Gatten und ihren Muttergefühlen ob der nun versorgten Tochter; beim Notar getheilt die Freude: zwischen seinen Leibschmerzen und seiner Universalerbschaft, die ihn zum alleinigen Erben alles an der Tafel genossenen Bittersalzes macht.

1) Ho preso il sale d' Inghilterra. — 2) Un purgante! — 3) (Anche questo!) (Maladetta stella!) (Maladetto sale! sento ancor io lo stomaco!...) — 4) . . leggiamo il Testamento; questo sarà la fine di tutte le disgrazie. — 5) Sal d' Inghilterra (cavando le carte). — 6) (Sal d' Inghilterra indiavolato!) (Contorcendosi sulla sedia.)

Federico und Angelina drücken dem Desiderio die Hände, möchten ihm um den Hals fallen. Desiderio, ganz aufgelöst vor gutmüthig bescheidener Rührung, lehnt jedes weitere Verdienst ab, als seine Eilfertigkeit, womit er die Eröffnung des Testamentes betrieben, und ihnen diese Erleichterung verschafft.[1] Der Notar wünscht im Stillen, er wäre mit seiner Oeffnung und Erleichterung eben so weit.[2] Zu seinem grössten Leibschmerz muss er sich aber noch über ein Anhängsel zum Testament hinwegkrümmen, laut welchem Anhängsel — nun bekommt auch die übrige Gesellschaft Leibgrimmen — laut welchem Anhängsel, das Testament erst 24 Stunden nach Riccardo's Tode zu eröffnen sey, widrigenfalls sein ganzes Vermögen auf das Waisenstift in Rom als ausschliesslichen Erben übergehe. Das giebt dem Desiderio und seinem einzigen Verdienste, dessen er sich nur eben bescheidentlich gerühmt: der Eile nämlich, womit er die Testamentseröffnung betrieben, den Todesstoss, und zerschlägt die Dämme seiner Verzweiflung, die nun mit Macht über ihn hereinstürzt. Nicht einmal in Klammern findet er Worte für seinen Zustand. Die Klammern schliessen seine stumme Verzweiflung ein („zitternd wie ein von Krämpfen Befallener“)[3], dieweil doch die Uebrigen ihrer jammervollen Enttäuschung durch allerlei Ausrufungen und die dazu gehörigen Ausrufungszeichen Gestalt geben. Weh dem armen Convulsionär, über den nun auch, in seinem Zitterkrampfe vor Verzweiflung aus gutmüthiger Eile, jene Ausrufungszeichen, als eine Saat von Donnerkeilen losbrechen. Selbst die fromme Placida entfernt sich mit einem ihm zugeschleuderten Donnerkeil: „Don Desiderio hat mich dazu verleitet: o ich Unglückliche, für ewig Unglückliche!“ — „Ha, unwürdiger falscher Freund! Mutter, o meine Mutter! verrathen hat er uns!“ — so zornfeuerroth fliegt ihm Angela's Blitzstrahl auf den Scheitel, während sie der Mutter nacheilt. „Entweder sind sie ein einfältiger Tropf, oder ein Bösewicht!“ — kracht Federico's Wetterstrahl — und ab. Bleiben nur noch der bauchgrimmige Notar und Matteo, deren Fragen und Aus-

1) Io non ho altro merito che la prontezza d'averve portato questo sollievo. — 2) (Quel sale mi trincia.) — 3) Desid. (tremando come convulso.)

rufungen Desiderio nur mit dem Geberdenspiel einer lustigen Verzweiflung erwidert. Auf Matteo's bescheidene Anfrage: Seyd Ihr plötzlich verrückt geworden? antwortet Desiderio in gebrochenen Lauten mit einem Verzweiflungsschrei, einem Schlag vor die Stirne und einem Fortsturz, der das Schlimmste befürchten lässt. Matteo: Wenn er nun dem Brunnen zuliefe, um sich hineinzuwerfen? Curzio: Das hätte er nur früher thun sollen, und eilt nun auch fort, um sich seines Ungewitters, seiner Donnerkeile und Ausrufungszeichen zu entladen.[1])

Englisches Salz ist zwar kein attisches; aber es wirkt drastischer; und so verordnet, mit so viel komischem Talent, auch drastisch aufs Zwerchfell. Das Beste bei dieser Zwerchfellserschütterung ist: dass zugleich die edelste Herzensfaser, die der Seelengüte, mitschwingt.

Eine Steigerung der komischen Wirkung könnte nun fraglich scheinen. Gleichwohl ist es unserem trefflichen Conte Giraud gelungen, eine solche Steigerung zu Wege zu bringen. Wenn sein Don Desiderio Bonifazi nicht vor Schmerz und Verdruss den Verstand verliert, so behält er ihn nur, weil der gesunde Verstand doch nur in einem gesunden Herzen wohnt, oder doch in einem solchen seinen letzten Zufluchtsort findet; sich als gesunden Menschenverstand, als bon sens, zumeist eben dadurch zu erkennen gebend, dass er ein gutes gesundes Herz zu seinem Lieblingsaufenthalte nimmt. Und wenn Giraud's Don Desiderio Bonifazi nicht in den Brunnen springt, wie Matteo befürchtete, so geschieht es nur desshalb nicht, weil sein an Güte und Opferfreudigkeit unerschöpfliches Herz noch tiefer ist, als der tiefste Brunnen. Er besinnt sich nicht lange, wirft seine Verzweiflung in den Herzensbrunnen, und siehe da, — wie ganz verschrumpfte,

---

1) Placida. Oh Dio! (siolza) Angel. Misere noi! Fed. Che sento! Matt. Voleva dirlo. Curz. Che stravaganza! Desid. (tremando come convulso) .... Plac. Don Desiderio mi ha sedotta: me infelice per sempre! ... Ang. Oh indegno, amico finto! Madre mia noi siamo state tradite (parte). Fed. O siete, uno stolido, o siete uno scellerato! (parte) Curz. Davvero ovete il diavolo adosso... Matt. Siete impazzito? Desid. Per me ... per ... ah! (getta un goido, si batte la fronte, e parte da disperato). Matt. Si andasse a gettarsi nel pozzo? Curz. Poteva farlo prima. (partono)

hässliche Weiber aus dem Verjüngungsborn, so taucht die alte, scheussliche, runzliche Vettel, die Verzweiflung, allsogleich wieder empor, als schönste, blühendste Hoffnung; frisch und jung, wie die Morgenröthe. Und mit dieser rosigen Quellnymphe im Herzen, erscheint Desiderio auf dem Hausflur bei der Wittwe Placida, die aber den besten der Menschen nicht sprechen, nicht sehen mag. Fussfällig fast bittet er Matteo, Angelina und Federico um Einlass. Er könne den durch seine Schuld der Wittwe Placida zugefügten Schaden nicht überleben, wenn er nicht — bei diesen Worten lacht ihm die morgenrothbäckige Brunnennymphe aus dem Herzen, dass von dem Wiederschein auch seine Wangen strahlen — wenn er der Wittwe seines verstorbenen Freundes den Verlust nicht mit seinem Vermögen vergütet. „Was ich besitze ist euer. Sie, Federico, Sie sollen Angelina sogleich heirathen. Das Schriftliche darüber habe ich schon in der Tasche. Seyd mir behülflich; lasst mich euere Mutter sprechen.[1]) Federico dringt in Angelina, die Mutter zu bewegen. Angelina eilt hinein. Rocco meldet dem D. Desiderio, ein Fremder erwarte ihn im Gasthofe. Desiderio heisst, ihn abweisen; er sey für Niemand zu sprechen; und erzählt dem Federico weiter von den letzten Augenblicken seines verewigten Freundes, Riccardo. Wie passend, und mit welchem Verständniss dramatischer Vorbereitungskunst dieser Punkt gerade hier zur Sprache kommt, wird alsbald einleuchten.

Placida und Angelina treten hervor, in Begleitung des Notars Curzio Desiderio zittert, wie ein schüchternes Mädchen. Knieend und mit Thränen in den Augen, überreicht er der Placida ein Schriftblatt, das er aus der Brieftasche gezogen, und bittet, sie möchte es lesen. Placida verwundert über das Gebahren, verlegen, verwirrt, weigert sich das Blatt zu nehmen, es zu lesen, und heisst Desiderio aufstehen. Angelina und Federico sprechen ihm zu Gunsten. Federico liest das Blatt laut vor. Es enthält eine Verschreibung seines ganzen Vermögens an Frau

1) Non è possibile che io sopraviva, se non veggo risarcito alla moglie il danno e la rovina che per voler far del bene ho cagionato. Quanto posseggo è tutto vostro. Voi Federico, la sposarete subito; già ho scritto tutto; ajutatemi, fatemi vedere vostra Madre.

Placida, verwittwete Argenti, mit der Bitte, einen Theil davon als entsprechende Mitgift für Angelina zu verwenden, damit sie den Signor Federico heirathen könne. Placida lehnt die Schenkung entschieden ab. Wie er glauben möge, dass sie dergleichen Anerbietungen von einem fremden Mann genehmigen könne? „Placida und ihre Tochter würden lieber sterben, als einen Bissen Brod geniessen, der ihnen nicht von der Hand eines Gatten gereicht würde.“ [1]) Wie ein Blitz fährt ihm das Wort durch das Herz. Es ist aber der Rosenglanz von dem Lächeln der Brunnennixe, der sein Inneres erhellt. — Wenn's weiter nichts ist — versetzt er mit lächelnden Augen, woraus die Nixe selber zu lachen scheint — „so bin ich ihr Gatte von diesem Augenblicke an.“ [2]) Nicht die in ihrem Aeussern noch ansprechende Wittwe seines seligen Freundes — eine Xantippe, des Teufels Grossmutter hätte er geheirathet, blos um die Verschreibung anzubringen, und den Schaden wieder gut zu machen. Placida kann nur staunen und starren. Desiderio entsagt allen Rechten und Ansprüchen eines Gatten; er wünsche ja nur eine Trauung, um vor der Welt die Abtretung seines Vermögens zu rechtfertigen. [3]) „Schämt Ihr Euch denn nicht, mir einen solchen Schritt am Todestage meines Gatten zuzumuthen?... ein anderes Band zu knüpfen?“ ...

Desid. Ihr schlösset ja nur die Verbindung, um mein Besitzthum in Ehren annehmen zu können.“ [4])

Federico, der Notar, Angelina suchen sie zu bereden, Placida. Lasst mich; quält mich nicht. Was denkt Ihr? Grosser Gott! Mein Riccardo! Ich Unglückliche! Dich nur... Dich allein... will ich“ (ab). [5]) Angelina und Federico folgen

1) Placida e sua figlia moriranno prima di mangaire un pane, che non venga ad esse dalle mani di un sposo. — 2) Sì, tutto quello che bisogna . . . Eccomi divengo vostro sposo in questo momento! — 3) Signora Placida, non mi mirate neppure. La nostra unione sara per rendere ragione al mondo dei beni che possedete: io sarò con voi. — 4) Plac. Non arrossite di proporre un passo tale nel giorno stesso che perdo uno sposo? Io stringere un altro? Desid. Non stringeti che un nodo per coonestare l'acquisto de' miei beni. — 5) Plac. Ah lasciatemi, non mi tormentate. Vi pare . . . Oh Dio! Riccardo mi! misera me! te solo . . . te solo . . . io voglio (parte).

der Mutter. Desid. erklärt dem Notar seinen unwiderruflichen Entschluss: Entweder die Frau nimmt die Schenkung an, oder heirathet ihn, oder er bringt sich um. [1]) Sie gehen mit einander ab. Antonio, Diener des seligen Riccardo tritt im Reisekleid ein, und heisst den Matteo, ohne sich auf dessen Fragen weiter einzulassen, ihm in den Gasthof folgen. Das Erscheinen des Antonio, die kleine Zwischenscene an dieser Stelle verräth auch hier wieder Giraud's feinen Sinn für dramatische Vorbereitung, den guten Geschmack, den er in der Behutsamheit kundgiebt, plötzliche Ueberraschungen, die dem Zuschauer auf den Stutz kommen, zu vermeiden. Wie denn dieses Lustspiel als glänzender Beleg für Giraud's vorzügliches Geschick in der Scenenführung, Fabelentwickelung, mit einem Wort, in allem, was Handwerk und Technik der Komödie betrifft, dienen kann.

Desiderio ist mit dem Notar zurückgekehrt. Federico spricht dem Desid. Trost zu. Von innen hört man Angelina's Stimme: „Kommen Sie, kommen Sie, liebe Mutter. Thun Sie es Ihrer Tochter zu Liebe.“ Angelina bringt die Mutter, die wiederstrebend folgt. Jeder Pinselstrich, jeder psychologische Zug, ist hier im Geiste und Styl des Goldoni geführt. Alle dringen nun wieder mit verstärkten Bitten und Vorstellungen auf die Mutter ein, nachzugeben; Desiderio's Vorschläge anzunehmen. Desiderio wiederholt seine Anträge, so bescheiden, so anspruchslos und zugleich so entschlossen zur Entscheidung im Sinne der gestellten Wechselwahl, dass die Wittwe, noch nicht ihr Jawort giebt, aber sichtlich wankt. — Ein letztes Andringen: und die schwankenden Einwendungen der Frau Placida wären verstummt, und ihr inzwischen unbemerkt hereingeschlichener, vom Stickanfall wieder zu sich gekommener, vom Scheintode auferstandener Gatte, Riccardo, hätte das Nachsehen gehabt; hätte das von seiner Ehehälfte, in seinem Beiseyn, einem anderen Manne, seinem guten Freunde, gegebene Jawort vernommen, und hätte sich nun erst können begraben lassen, infolge eines Revenant-Krampfhustens, der einer Bigamie gründlich würde vorgebeugt haben. Denn nun setzt Desiderio ganz anders an. Jetzt gilt

---

1) Cur. Siete veramente deciso? Des. Deciso: o prenda i miei beni, o mi sposi, o mi uccido, Signor Curzio, o mi uccido.

es, den letzten Trumpf ausspielen: das Andenken, das Bild des Seligen, woran Placida's Wittwenschmerz noch fest und innig hängt, ein klein klein wenig anzuschwärzen, zu verdächtigen. De mortuis nil nisi bene — kein Sprichwort passt auf alle Fälle. Hier z. B. nicht; wo ein an der armen Wittwe seines verewigten Freundes, durch ihn, durch seinen übereilten Freundschaftseifer verschuldeter Vermögensraub wettzumachen ist; wo die heiligste Pflicht, die unverbrüchlichste Freundschaftspflicht gebietet: die Wittwe und Mutter zu versorgen; die Tochter unter die Haube zu bringen; wo also das Glück dreier Herzen auf dem Spiele steht; sein eigenes gar nicht mitgerechnet, das unfehlbar brechen würde unter der Vorwurfslast: dass er, er Desiderio, seines verstorbenen, seines einzigen Freundes nächste Anverwandte: Weib und Kind, um ihr Erbe, um ihr Lebensglück gebracht. Da flüstert ihm denn die Stimme seines guten, liebreichen Herzens — Gottes Stimme — zu: das Sprichwort beim rechten Ohre zu fassen: De mortuis nil nisi bene. — Um wie viel mehr: Pro mortuis. „Von den Todten soll man nichts als Gutes sprechen.“ Aber für die Todten und ihre Zurückgelassenen nichts als Gutes thun — ist das nicht besser? Nicht ein wohlgefälligeres Werk, als für die Todten hundert Messen lesen lassen? Geschweige denn besser, als von ihnen gut sprechen. Zumal, wenn derjenige, der das Sprichwort in diesem Sinne auslegt, das schwerste Unrecht, ein aus ungeschicktem Liebeseifer an der verwaisten Familie des seligen Freundes begangenes Unrecht wieder auszugleichen, vor Gott und Menschen, ja vor den Manen und dem Angedenken des hingeschiedenen Freundes wieder gut zu machen verpflichtet ist. Dem Leumund des Seligen ein klein weniges zu dem Zwecke anhängen, wenige kleine verzeihliche Schwächen, die er im Leben doch hatte, und die man ihm, ohne seine Seele und Seligkeit zu schädigen, nachsagt, — solche Makelchen ihm aufmutzen, was verschlägt das viel dem Todten im Grabe? Nicht mehr als die Todtenflecke an seiner Leiche. Und seine Seele? Sein abgeschiedener Geist? — Wenn er gegenwärtig wäre; hier, unsichtbar, zugegen wäre sein abgeschiedener Geist — Diesen heimlichen Monolog hält Desiderio's erregtes Herz — Ja, wäre der Selige als verklärter Geist hier anwesend unter uns: freuen würde er sich — wie ich sein Herz kannte — freuen über die

seiner Familie zu gute kommende, ihm selbst unschädliche, Verunglimpfung, und das bischen Verlästern seines guten Leumundes; und weinen vor Rührung würde er über die treue Pflichterfüllung seines Freundes; die seligsten Thränen eines elysäischen Schattens weinen. Muth gefasst Desiderio! Das Sprichwort: De mortuis nil nisi bene, im Sinne Deines Herzens ausgelegt! und danach gehandelt! Hab' ich nach dem Herzen meines verstorbenen Freundes — Gott hab' ihn selig! — gehandelt, so hab ich auch nach seinem Sinne gesprochen, und er schenkt meiner üblen Nachrede ein zustimmendes seliges Lächeln: „Freund" — ruft Desiderio, der alles das in wenigen Augenblicken überdacht hat, und nun den stillen Herzensmonolog in hörbaren, aber nur für ihn hörbaren Worten, in Paranthese, verlautbart: verzeihe mir also, wenn ich um Gutes zu thun, schlecht von dir spreche." [1]) Und dann laut zu Placida: „Hört mich an. Da denn dieser Punkt zur Sprache kam, lasst mich nur sagen, dass Ihr Unrecht habt, wenn Ihr so viel Rücksichten auf den Schatten des Verstorbenen nehmt. [2])

---

1) (Amico, già tu sei morto: perdona, si per far bene a me, dico male di te.) — 2) Oh, sentite, giacchè siamo a questo proposito, dirò che avete torto a conservare tanti riguardi all' ombra sua. Ricc. (Bravo Desiderio!) Plac. Come. Desid. Questo vostro Signor Riccardo non fu quello che per questa ballerina . . . Plac. Tacete. Desid. Tacete? che? non volete ch' io dica il vero? Perche vi tenne sei anni ritirata qui in Gonzano con uno stretissimo assegnamento, mentre in casa sua aveva sempre visite? Plac. Ma voi . . . Desid. Vi dico questo, perchè è il vero, e voglio che la vostra mano . . . Ricc. (avanzandosi) Ma, Desiderio . . . Plac. (sviene). Desid. (convulso, viene sostenuto da Curzio). Ricc. Cara, son vivo. Scusa l'imprudente maniera con cui mi sono presentato. Torno a te, Placida: ora sei unita al tuo marito . . . Plac. (rinvenedo) Marito mio, sei tu? Ricc. Si, son io, che appena riavutomi da sincope mortale, volai a unirmi teco. Plac. Io muojo dal contento. . . . Desid. (pone le mani in tasca, e cava una pistola) . . . Ricc. Don Desiderio, che fate mai? Desid. Lasciatemi bruciar le cervella . . . Lasciatemi spaccar la fronte . . . Curz. Eh, siete impazzito? Desid. Impazzito? io comparire un traditore? Ricc. No, che non vi credo tale. Desid. Io con la taccia? Ricc. Che taccia, che taccia? (gli leva la pistola) Che? non vi conosco io da tanti anni? forse tutti non sanno qual sia il vostro cuore? Scuotevi, abbracciatemi. . . . Vi abbraccio mille volte di cuore, e solo rimprovererò. Desid. La maledetta mia fortuna. Ricc. No; l'eccesso della

Riccardo (noch immer unbemerkt, beiseit) Bravo Desiderio!

Placida. Wie meint Ihr das?

Desid. Dieser Euer Herr Riccardo war er etwa nicht Derjenige, der für eine gewisse Tänzerin....

Plac. Schweigt!...

Desid. Schweigt? Wie? Wollt Ihr nicht, dass ich die Wahrheit sage? Wesshalb hielt er Euch hier in Gonzano, in dieser Zurückgezogenheit, seit sechs Jahren, mit einer Leibrente fest, während sein Haus stets von Besuchen voll war?...

Plac. Doch Ihr....

Desid. Ich sage Euch das, weil es die Wahrheit ist, und weil ich wünsche, dass Eure Hand —

Weiter darf und kann ihn der von den Todten erweckte Riccardo nicht sprechen lassen, nicht bene noch male. Er Er schreitet ein, vortretend mit dem Ermahnungsgrusse: „Aber, Desiderio!" — Die Wirkung dieses Dazwischentretens lässt sich denken. Diese Auflösung des in allen Theilen trefflichen, ächt komischen und musterhaft gearbeiteten Lustspiels ist ein Meisterzug. Der Schluss versteht sich von selbst. Beim Erblicken des Gatten, an dem noch ihr ganzes Herz hängt, fällt Placida in Ohnmacht. Don Desiderio muss der Notar unterstützen, damit er nicht nachfällt. Riccardo (zu Placida) Theuere, ich lebe! Vergieb die unbedachte Weise, wie ich mich hier vorstellte. Komm zu Dir, Placida! Du bist nun wieder vereinigt mit deinem Manne. Placida erholt sich wieder. Riccardo erklärt sein Wiedererscheinen: „Ja ich bin es. Ich hatte mich kaum von der Erstickungsohnmacht erholt, da eilte ich her zu Dir, um mich wieder mit Dir zu vereinigen." Freudiges Erstaunen wechselt in ihr mit Gefühlen überströmender Glückseligkeit: „Ich sterbe vor Entzücken," ruft sie. Desiderio will auch sterben, aber nicht vor Entzücken. Er hat ein Pistol aus der Rocktasche gezogen, um sich eine Kugel durch den Kopf zu jagen. Alle fallen ihm in den Arm. „Lasst mich mein Hirn

vostra buona volontà. Si, tutti gli eccessi sono fonti di cattivi effetti. Desid. Avete ragione: perdonatemi tutti, abbracciatemi. (va per abbracciar per ultimo Curzio.) Curz. Non v'incomodate. Desid. Ed assicuratevi, che se avete passato un giorno infelice, ne fa cagione l'eccesso del mio cuore.

verspritzen." Lasst mich den Schädel mir zerschmettern." Alle halten ihn fest, wie einen Wahnsinnigen. Curzio. Seyd Ihr von Sinnen?" Desid. „Von Sinnen? Ich als ein Verräther dastehn?" Ricc. „Nein, denn ich halte dich nicht dafür.

Desid. Mit diesem Schandfleck?

Ricc. Was Schandfleck! (nimmt ihm die Pistole aus der Hand). Wie? Kenne ich Dich etwa nicht seit so vielen Jahren? Kennt nicht alle Welt dein vortreffliches Herz? Ermanne Dich! Umarme mich!"... Ich umarme Dich tausendmal von Herzen, und habe Dir nur das Einzige vorzuwerfen. — Desid. „Mein verwünschtes Missgeschick." Ricc. „Nein; Deinen übertriebenen guten Willen, der nicht Maass noch Grenze kennt. Ja, des Guten zu viel, ist auch vom Uebel, und kann die schlimmsten Folgen haben." Desid. „Du hast recht. Verzeiht mir Alle, und umarmt mich!" Nur der Notar lehnt die Umarmung bescheiden ab: „Incommodiren sie sich nicht." Desiderio, wie billig, hat das letzte Wort: „Und seyd versichert, wenn ihr einen unglücklichen Tag erlebt habt, so war mein übertrieben gutes Herz schuld daran."

Diese Coda als Schlussmoral muss man schon wie den Schnörkel einer Namensunterschrift mit in Kauf nehmen; zumal von *einer* Komödie, die wir den trefflichsten des gesammten Lustspielrepertoirs der neuern Zeit beizählen. Auf den Vorzug des Feinkomischen leistet sie gern Verzicht. Mit dem Feinkomischen ist es so eine Sache. Das Feine daran ist nicht immer auch das Komische; es verfeinert vielmehr in der Regel das Komische bis auf einen Feinheitspunkt, der mit dem Verschwindungspunkte zusammenfällt. Was dem Ringe der Edelstein, der harte, feste Diamant: das ist die kernige, karatschwere Komik dem Lustspiel; weiss auch Jedermann, dass der Diamant in gewöhnlichen Kohlenstoff sich zersetzen, und Smaragd und Rubin in gemeine Thonerde sich auflösen lässt. Trotzdem steckt doch Niemand einen Ring, dem der Edelstein ausgebrochen, an den Finger, und wäre die Fassung noch so fein und schmuck und zierlich. Noch mehr! Je derber, fester und dichter das Gefüge des Juwels, desto besser eignet er sich zum Schliff und funkelt und strahlt im Verhältniss seiner Compactheit; im Glanze seiner Derbheit gleichsam. Die feinste Goldwage mit dem fein-

sten Zungenspiel, was hilft sie, wenn ihr die Ducaten fehlen, deren Feingehalt sie angeben soll? Dicke Goldbarren, die eiserne Wagschaalen krummbiegen, darin liegt die Feinheit. Des Goldes Feinheit steht im geraden Verhältniss zu seiner Schwere: es ist gerade so fein als es schwer ist. Und solchen Kornes ist die Komik aller grossen Lustspieldichter: Aristophanes', Plautus', Molière's, Goldoni's, Holberg's Komik; und selbst die der feinen spanischen Capa und Spada-Komödien; die wirklich komischen nämlich eines Tirso, Alarcon, Moreto, dessen Gracioso Polilla (Perin) in der Donna Diana (Desden con el Desden) ein französischer Literarhistoriker denn auch so anstössig „grobkörnig" findet.[1]) Für den zarten Geschmack, der dem Polilla des Moreto „grossiereté" vorwirft, ist das Feinkomische das Ekelkomische, das vor aller entschiedenen, volkskräftigen Lachwirkung schaudert, und nur diejenige Zwerchfellserschütterung für hof- und salonfähig hält, welche durch das feine Kitzeln des Gaumens mit einem seidig sanften Federbart hervorgebracht wird. Wenn Moreto's Polilla schon dem französischen Literaturenvergleicher grobschrötig vorkommt; wie muss ihm erst jene brillanteste Meisterfigur der ächten, im Verhältniss ihrer Derbkräftigkeit und ihres volksthümlichen Humors, grobkörnigen Komik — wie muss ihm erst eine Figur, wie Sancho Pansa munden? Wie muss ihn erst die unsterbliche grossiereté eines Sancho Pansa, oder gar die von Rabelais' Komik, anekeln und anstinken? Wehe dem feinen Lustspiel, das seinen Teig mit diesem Senfkorn von derber Komik nicht durchsäuert und schmackhaft macht! Wehe dem feinen Lustspiel, das nicht ein Körnchen von der Aristophanes- oder Sancho Pansa-, oder Rabelais-Komik hat. Cum grano salis versteht sich, wie Giraud's ‚Don Desiderio'; mag auch bei diesem das Salzkörnchen ein Körnchen englischen Salzes seyn. Die Komik kann immerhin schwer und massiv seyn, wie gediegenes Gold; für das Feine mag die Feinheit der Motivirung sorgen; die Wahrheit der Charaktere; die Entwickelung der Fabel und Handlung; die Antriebe; die Beweggründe; der sittliche Gehalt der Personen, insbesondere der Hauptfigur; und wenn diese als satirisches Ziel-

---

1) . . . la grossiereté du gracioso Polilla etc. Ad. de Puibusque, Hist. comparée des Littératures Espagnole et Française etc. T. II. p. 232.

und Contrastbild der komischen Geissel verfällt: dann mag die Hauptfigur nächst ihr: der Dichter, für die Feinheit des Stückes Sorge tragen: des Dichters innerer Werth, sein Seelenadel, seine Charaktergediegenheit, sein geläuterter Sinn für das sittlich Schöne. An dieser Feinheit gebricht es auch dem ‚Don Desiderio' des Conte Giraud nicht; den grossen Vorzug gar nicht in Anschlag gebracht: das diese Charakterfigur zur Zeit als der Dichter mit ihr hervortrat, ein ganz neuer, eigenthümlicher, origineller Komödiencharakter war, zu dem kein Vorbild, selbst nicht in der unerschöpflichen Fundgrube originalkomischer Charaktere, in Goldoni's Lustspielen, sich finden liess. Don Desiderio für seine Person freilich hat um so häufiger späteren Copien in Romanen und Theaterstücken als Vorbild dienen müssen. Doch hat Giraud, unbeschadet der Originalität der Hauptfigur, zu seiner Komödie, Don Desiderio, ein Paar Motive aus zwei älteren französichen Lustspielen benutzt: „L'Officieux" und „Le Désespoir de Jocrisse." Für die Wirkung seines englischen Salzes hatte Giraud ein Vorbild an der drastischen Gallerte des Sieneseu in einer Novelle von Pulci.

Ein besseres oder auch nur gleichwerthiges Lustspiel von Giraud würden wir in seinen anderweitigen Komödien vergebens suchen. Die beiden, die wir ausführlich erörtert, dürfen uns daher als Proben seiner Art und Eigenthümlichkeit, seiner Mängel und Vorzüge, genügen. Erwähnen wollen wir noch, dass Conte Giov. Giraud auch Stücke für Haus- und Familientheater [1]), in der Weise des Berquin, geschrieben, dessen in diesem Fache ausgezeichneten Leistungen die Stücke von Giraud's ‚Teatro domestico' an die Seite zu setzen sind. Ueber den Nutzen und pädagogischen Werth solcher Knaben- und Mädchendramen lässt sich hin und her reden. Alles hängt von dem sittlichen Tact und Zartgefühl ab, womit der Verfasser die Regungen der jungen Herzen, und welcherlei Gefühle er ins Spiel setzt und mit welcher Wärme er die Farben aufträgt. In dieser Beziehung möchten wir dem Berquin den Vorzug geben, der den Liebes-

1) Teatro domestico, ovvero trattemimenti drammatici di rappresentarsi senza decorazione scenica per divertimento delle conversazioni e per istruzione della gioventà, del Conte Giov. Giraud. Firenze 1818. T. I—VI.

affect z. B. bescheidener, dem Alter seiner kindlichen Spieler angemessener und unschuldiger zur Aeusserung bringt, als zuweilen bei Giraud der Fall ist, der in einem seiner Jungen- und Backfischspiele: La buona Sorella, das Liebespaar: Virginia und Enrico, seine Gefühle mit einem leidenschaftlichen Feuer aussprechen lässt, als ob majorenne Herzen in ihrem kindischen Busen schlügen. Das Stück dreht sich um eine Cession des Liebhabers: aus Schwesterliebe überlässt Amalia ihren Bräutigam, Enrico, der Virginia. Sein komisches Talent beweist übrigens Conte Giraud auch in seinem Kinder- oder Jugendtheater. Namentlich in dem allerliebsten kleinen Stück: I gelosi fortunati (Die glücklichen Eifersüchtigen). Zwei junge Eheleute schwören ihre gegenseitige Eifersucht ab, und wetteifern doch wieder in Eifersucht. Jedes wünscht doch, dass der Andere Eifersucht an den Tag lege. Dieser Widerspruch in Streit- und Versöhnungsscenen ist ungemein ergötzlich durchgeführt.

Als namhaftester Mitbewerber um den Lustspiel-Lorbeer neben Giraud, im ersten und zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts ist

Stanislao Marchisio

zu nennen. Was sein „Leben" betrifft, so ist er für uns todtgeboren, da wir über seine Lebensumstände, trotz brieflicher Nachfrage, nichts weiter in Erfahrung bringen konnten, als dass er, in Turin geboren, daselbst im Alter von 80 Jahren starb. Die ‚Biographie des Contemporains', ihr noch dickerer Anhang: die ‚Biographie des hommes célèbres vivants' (1824), sind zwei Kirchhöfe inbezug auf die Biographien der italienischen Bühnendichter des 19. Jahrhunderts. Die an 200 Bänden starke Biographie universelle kennen wir bereits als eine Lebensversicherungsanstalt, die nur Altersschwache in ihre Register aufnimmt; jüngere Individuen dagegen zurückweist. Italienische Quellen über das Leben Nach-Alfieri'scher, insbesondere piemontesischer Dramatiker, sind uns so unbekannt, wie die Quellen des Nils; oder harren noch der Wünschelruthe eines Quellenwitterers. Wir müssen daher schon den Turiner Theaterdichter, Stanislao Marchisio, aus seinen Dramen [1]) kennen lernen, die er ursprünglich für die seit

1) Opere Teatrali di Stanislao Marchisio I—IV. 2 Voll. Milano 1820.

1801 von einem der Turiner Theater gestifteten Accademia filodrammatica verfasste, als deren erster Schauspieler Marchisio genannt wird.[1]) Seinem eigentlichen Berufe nach war er Kaufmann zu Turin. Das beurkundet ein Brief von Marchisio an Sig. Antonio Bazzarini, den Herausgeber einer Sammlung von Theaterstücken, welche zu Venedig 1821 erschien, unter dem Titel: ‚Scelto Teatro inedito Italiano, Tedesco e Francese' (Auswahl noch nicht veröffentlichter Italienischer, Deutscher und Französischer Theaterstücke). Marchisio's Brief trägt das Datum 24. Juli 1821, und die Unterschrift: Stanislao Marchisio, Negoziante in Torino. Das Schreiben spielt uns ausserdem die auf biographische Quellen einschlagende Wünschelruthe, wenigstens inbezug auf Marchisio's Geburtsjahr und Aufführung seiner Stücke, unerwartet in die Hand. Jener Brief, den wir am Schlusse von Marchisio's „theatralischen Werken" (Vol. IV) abgedruckt fanden, berichtigt nämlich einige falsche biographische Angaben des Bazzarini über Marchisio. Zunächst, dass er nicht, wie Bazzarini berichtet, von wohlhabenden, sondern armen Eltern geboren sey; dass er ferner nicht die Rechtswissenschaft in Turin studirt hahe und nicht Advocat sey, wozu ihn Bazzarini machte, „Wissen Sie denn, werthgeschätzter Herr, dass — ich meine Tage stehend an meinem Schreibpulte mit Rechnungen, mit Führung meiner Contobücher und mit Briefschreiben zubringe; dass mein ehrenwerther Beruf der Handel ist, dem ich mich seit meiner ersten Jugend gewidmet habe, dass ich also nichts anderes bin noch seyn will, als Kaufmann."[2])

Vol. I. I Cavalieri d'Industria, Commed. in 3 A. La vera e la falsa amicizia, Commed. in 3 A. Voll. II. La Borsa perduta, Commed. in 5 A. L'Inimico delle Donne, Commed. 4 A. Vol. III. Probità ed ambizione, 4 A. Il falso officioso, 5 A. (Falscher Diensteifer). Vol. IV. Saffo, Tragedia. Mileto, Tragedia. — 1) Laut Angabe der „Prefazione" zu Vol. I., die wahrscheinlich vom Herausgeber herrührt: Formatasi, fin dall' anno 1801, in uno dei teatri di Torino, una scelta accademia filodrammatica della quale era primo altore il signor Marchisio. — 2) Sappia, signor Antonio Ornatissimo, ch' io non ho mai studiato in legge, e che non sono avvocato; sappia ch' io spendo i miei giorni standomene allo scrittojo del mio banco computando, tenendo ragione in sui libri e scrivendo lettere, e che l'onorata mia professione è il commercio al quale mi son dato fin dalla prima mia giuventù; è

Es folgen dann Berichtigungen inbetreff der Abfassung und Aufführung seiner Stücke. Seine erste Commedia, schreibt Marchisio, war: l'Avviso alle Figlie (Rath an Töchter), die er im Alter von 20 Jahren verfasste, und die zum erstenmal in Turin von der Komikergesellschaft Goldoni[1]) mit günstigem Erfolge am 16. Aug. 1798 gespielt ward. In der Voraussetzung, dass die Abfassung des Stückes in dasselbe Jahr fiele, wäre Marchisio 1778 geboren, und wenn er, wie oben angegeben, 80 Jahre alt geworden, 1858 gestorben. Die Reihenfolge, bezüglich der erstmaligen Aufführung seiner, nach dem Erstlingsstück, Avviso alle Figlie, verfasste Dramen, giebt Marchisio in nachstehender Tabelle an:

Im Jahre 1801 in Turin von den Komikern der Gesellschaft Paganini: Probita ed Ambizione, Commedia[2]) (Rechtschaffenheit und Ehrgeiz). Il Moribundo, Comm. (Der Sterbende).[3])

1803 in Turin von der Gesellschaft Bazzi: La Spia muta, Comm. (Die stumme Spionin). I Monopolisti, Comm.[4]) La vera e la falsa amicizia, Comm. (Die wahre und die falsche Freundschaft).[5])

1808 in Mailand von der Gesellschaft Fabrichesi, damals die Königliche genannt: Saffo, Tragedia.[6])

1810 in Turin von der Gesellschaft Verzura: I Cavalieri d'Industria (Die Industrieritter), Comm.[7])

1817 in Mailand von der Gesellschaft Goldoni: L'Inimico delle Donne, Comm. (Der Weiberfeind).[8])

---

sappia per consequenza ch' io sono e voglio essere negoziante. — 1) Bereits als Verwandter des Lustspieldichters Goldoni erwähnt. — 2) Opere Teatrali. Vol. III. Die ersten Tage der ersten Darstellungen 30. und 31. Mai, 1. Juni 1801. — 3) Befindet sich in dieser Sammlung nicht. — 4) Fehlt ebenfalls in den Opere teatr. — 5) Zum erstenmal im Theater der Accademia Filodrammatica aufgeführt, 25. Nov. 1801. Opere Teatr. I. die zweite. — 6) In Turin von der Accad. filodramm. aufgeführt zum erstenmal 20. April 1811. — 7) In den Opere Teatr. soll die erste Aufführung dieser Komödien den 29. Juni 1804 im Theater der Accad. Filodramm. stattgefunden haben. — 8) In den Opere Teatr. heisst es dagegen: „Zum erstenmal aufgeführt von der Accad. Filodramm. in Turin am 22. Februar 1807.

1821 in Mailand von der Gesellschaft Rosa-Belloni: La Borsa perduta (Die verlorene Geldbörse), Comm.[1])

Wie diese Widersprüche in den brieflichen „Berichtigungen" betreffs der ersten[2]) Aufführung seiner Stücke mit den Didaskalien in den Opere Teatrali in Uebereinstimmung zu bringen sind, das kann uns selbst die Wünschelruthe nicht offenbaren.

Mercur, der Gott des Handels und Geldbeutels, war er nicht zugleich Finder und Erfinder der Leier? Im Nilschlamm fand er eine Schildkrötenschaale, an welcher nur die Sehnen des verwesten Fleisches hingen. Sofort spannte er die Sehnen als Saiten über die Schaalehöhlung und spielte sich auch gleich das erste Leierliedchen auf.[3]) Daher heisst die Leier griechisch Chelys[4]),

1) Der Opere Teatr. zufolge, in Turin von der Accad. Filodr. zum erstenmal gespielt 2. März 1806. — 2) . . . „Così avrà per bene ch' io lo emendi, facendole conoscere il quando vennero per la prima volta dalle comiche compagnie rappresentati". Lettera di Stan. Marchisio del Sig. A. Bazzarini. — 3) Polyd. Verg. Hom. in hymn. L. I. c. 15.

4) Mit Verwunderung vermissten wir in der gelehrten, bis ins Einzelnste durchgeführten und erschöpfenden Abhandlung des ausgezeichneten Schildkrötenforschers, Dr. Alex. Strauch*), einen Hinweis auf die ägyptische Leyer-Schildkröte, und auf deren Finder und Entdecker: Gott Hermes, den ältesten Chelonologen; ja, als „Naturgeist" und „Zoograph" **), den Gott der Zoologen, der Naturforscher überhaupt. Wenn nicht in der Familie der ägyptischen Schildkröten, glaubten wir Mercur's Leyer-Schildkröte unter der Familie der Testudo graeca zu finden, von welcher der treffliche Chelonolog in seiner vorzüglichen akademischen Abhandlung (S. 73) eine so genaue, mit photographischer Schärfe copirte Schilderung giebt. Zu unserem Befremden konnten wir aber nicht die entfernteste Andeutung, nicht die leiseste mikroskopische Spur von jener so bedeutungsvollen, vor allen andern Mémoires-würdigsten Schildkrötenschaale, der eigentlichen Ahnmutter der Akademieen, in Dr. Strauch's Chelonologischen Studien entdecken. Der gelehrte Chelonolog müsste denn, in Erwägung des mythologischen Charakters dieses hohlen Schildkrötengehäuses, durch den Ort und Platz, den er seiner Abhandlung unmittelbar hinter Dr. Aug. Nauck's „Euripideische Studien" ***), in dem betreffenden Bande der Mém. der Pet. Akademie anwies, jenen mythologisch-

*) Chelonologische Studien. (Mém. de l'Académie impériale de St. Petersb. VII. Série T. V. No. 7. S. Petersb. 1862.) — **) „Hermes, der Geist der Natur, ist dieser Zoograph". (Creuzer, Symb. I, S. 389.) — ***) N. 6.

und auf latein: testudo. Eine halbverweste, hohle, von fruchtbarem Nilschlamm triefende und mit ihren eigenen Sehnen und Darmsträngen vom Gott des Handels bespannte Schildkrötenschaale: die Wiege der Lyrik! Bald aber schlug dem Dilettanten auf der Leier, dem Gott der Kauf- und Tauschgeschäfte, sein eigentlicher Beruf in den Nacken: und er tauschte mit seinem Halbbruder, dem Musengott, die Leier gegen dessen goldenen Stab. Der Goldklang blieb denn doch für den Handelsgott der lieblichste aller Klänge. Auch entlockte er ab und zu der Leier nur Accorde, weil ihr Ton an den des Goldes anklingt. So griff er auch seinem anderen Halbbruder, dem Bacchus, ins Handwerk,

---

symbolischen Charakter haben andeuten, und Staatsrath Nauck's „Euripideische Studien" als eine Ergänzung zu seinen Chelonologischen Studien betrachtet wissen wollen, deren fühlbare, durch den Mangel eines bezüglichen Schaalen-Exemplars von Testudo graeca, entstandene Lücke die „Euripideischen Studien" allerdings geeignet scheinen konnten, vollkommen auszufüllen. Denn nach Pausanias*) stammte jene von Hermes zur Leyer erkorene Schildkrötenschaale von einer Arkadischen Chelys, über deren in einem Waldsumpfe gefundenen hohlen Rückenschild Hermes die Sehnen der gestohlenen Apollo-Rinder spannte.**) Lässt sich eine bezeichnendere Signatur und Hieroglyphe dieser chelydischen Mythe denken, als „Studien", welche über Textesarten Euripideischer Tragödien, als über eben so viele leere, ausgeweidete, halbvermoderte Schildkrötenschaalen, die vertrockneten Sehnen philologischer, dem schlafenden Apollo gestohlener und aus allerlei kalbsledernen Schmökern zusammengeochster Emendationen spannen? Auf einen beabsichtigten Symbolismus, bezüglich der Reihenfolge der Abhandlungen in den vor allen andern wissenschaftlichen Gedächtnissschriften sich dadurch vorzugsweise auszeichnenden „Mémoires" der Petersburger Akademie deutet auch die Stelle, welche dem zweiten Artikel der „Euripideischen Studien" in jenen „Mémoires" angewiesen ward, wo demselben eine andere werthvolle naturwissenschaftliche Abhandlung, von Wenzel Gruber, über den seitlichen Hermaphroditismus" (V. II. 13) mit sauber colorirten Abbildungen, auf dem Fusse folgt. So ansprechend und naturgetreu diese Abbildungen gezeichnet und colorirt seyn mögen: als Illustrationen zu den Untersuchungen über jenes merkwürdige Naturspiel von „seitlichem Hermaphroditismus" müssen sie, neben Dr. Nauck's „Euripideischen Studien" — dieser Prachtmissgeburt von einseitig-seitlichem und verschobenem Zwittergebilde aus unfruchtbarer Hermeneutik und zeugungsunfähigem Emendationskitzel — durchaus überflüssig scheinen.

---

*) Arcad. c. 17. — **) Eratosth. kataster. c. 24.

und versuchte sich auf der Flöte, dem begleitenden Klangrohre des Theaterspiels, womit Bacchus das tausendäugige Zuschauerpublikum in ein so traumhaftes Entzückungslauschen spielt, wie Mercur den hundertäugigen Argus. Doch übt er dieses Tonspiel nicht um der Kunst willen, sondern mit Nebenabsichten aus kaufmännischer Speculation; wo nicht gar, wie beim Argus, aus Diebsgelüst und Schelmerei. Ja das Leier- und Flötenspiel scheint ihn nur zu ergötzen, weil er selbst die Instrumente den Meistern, dem Apollo und Bacchus, heimlich entwandt. Gestohlene Musik schmeckt den Dilettanten noch eins so süss. Dilettiren und verstohlen üben oder treiben, gehen Hand in Hand mit einander. Mercur ist der Gott der Dilettanten, wie der Diebe. Dilettirte doch Mercur sogar im Diebstahl nur zu seinem Privatvergnügen. Er stahl aus Jux, zu seinem Amusement. Das Stehlen war sein erstes Kindervergnügen, seine Spielpuppe. Seinem Halbbruder Vulcan stahl er das Schmiedezeug, zwei Tage nach seiner Geburt.[1]) Bald darauf der Venus den Gürtel; dem Jupiter Krone und Scepter. Auch den Blitz hätte er mitgehen heissen, und liess ihn nur liegen, aus Furcht, sich die Finger zu verbrennen. Dem schlummernden Apoll stahl er in Einem Griff 50 der schönsten Rinder, und Köcher, Bogen und Pfeile gleich mit, um sich vor der Strafe zu sichern. Apoll erwachte, bemerkte den doppelten Diebstahl und musste lachen.[2]) Im Greifen der Töne auf Saiten und Flötenlöchern blieb Mercur ein Dilettant sein lebelang. Im Greifen schlechtweg brachte es aber der Gott der Kaufleute, Diebe und Dilettanten zur vollendeten Meisterschaft, zur Virtuosität. Mercur ist daher auch der Gott der Virtuosen; nicht der Musengott Apollo. Nicht bloss, weil die Virtuosen die Kunst als Geschäft betreiben; sondern deshalb vornehmlich, weil die Virtuosität, die musikalische vor Allem, den zur raffinirtesten Fertigkeit ausgebildeten Dilettantismus des Langfingerspiels vorstellt in seiner geläufigsten Vollendung: ein Blendlingsproduct der blendendsten, auf die äusserste Spitze getriebenen Dilettantenroutine und des mit fremden Compositionen, Erfindungen und Gedanken spielenden und prunkenden Diebstahls.

---

1) Hom. Hymn. I, 10. — 2) viduus Pharetra risit Apollo. Hor. Od. I, 10.

Die nachgoldoni'sche Komödie haben wir in ihren glänzendsten Vertretern: dem Venezianer Conte Albergati und dem Piemontesen Camillo Federici, als Erzeugnisse einer solchen eklektischen, aus deutschen, französischen und Goldoni'schen Komödienerfindungen und Motiven mit überraschenden Handgriffen die wirksamsten Theaterstücke zusammenmischenden Virtuosität betrachten und bezeichnen müssen. Diesen Charakter trägt die ital. Komödie des 19. Jahrh. durchweg; doch mit der Modification und Schattirung: dass die an Goldoni sich näher anschliessenden Koryphäen derselben, wie Albergati und Conte Giraud, letzterer namentlich, dem Virtuosenhaften, der mittelst Routine und Handwerksübung erlangbaren Kunstfertigkeit und Wirkung, durch komisches Talent den Schein von naiv ursprünglicher Komödienwirkung und Komödienhumor zu geben wussten; mithin denn auch sich genauer an die ital. Nationalkomödie, wie sie Ariosto begründet und Goldoni vollendet hatte, zu halten scheinen, als die Nachfolger des Camillo Federici, die weniger den Nationalcharakter, weniger das Nationalkomische, den heimischen Komödienvolkshumor walten liessen, als sie, in Weise ihres Vorbildes und Musters, fremdländische Typen, Lustspielmotive, Gesittungsnormen und Sittenbilder mit virtuosem Geschick sich aneigneten und nationalisirten.

Ein solcher Nachfolger von Camillo Federico war auch unser Stanislao Marchisio, der Kaufmann von Beruf und Komödiendichter aus Liebhaberei, der, inspirirt von den Eingebungen seines Schutzgottes, Mercur, die Kunst-Liebhaberei bis zur täuschendsten Kunstfertigkeit, bis zur Virtuosität in der Komödienwirkung brachte, so weit sich eine solche durch Uebung, Ueberwindung technischer Schwierigkeiten, Aneignung fremder Erfindungen und schöpferischer Gedanken erlangen lässt. Die schöpferischen Gedanken, die Fülle eigener ursprünglicher Erfindungen und Ideen, das aus dieser Fülle quellende Vermögen: die Grenzen der gepflegten Kunstgattung zu erweitern, und sie durch neue, eigenthümliche Gestalten, gemüth- und seelenerregende Stimmungen, durch Leben abspiegelnde und Leben versittlichende, die Wirklichkeit zugleich zu allgemein gültiger Wahrheit und Idealität erhöhende und veredelnde Gebilde zu bereichern — dieses Vermögen, dieser innere Enthusiasmus einer von Welt- und Lebens-

idealen trunkenen, gotterfüllten Schöpferkraft, durchdrungen und durchströmt: in tiefernsten Compositionen, vom Geiste des tragischen; und in scherzhaften, scheinbar nur spielenden und belustigenden Gebilden, vom Geiste des komischen Humors und der komischen Läuterungsstimmung durchgossen, — dieser Demiurg der innern Weltschöpfung, dieser Dämon der tragischen oder komischen Gestaltung unterscheidet den Künstler und Dichter ächten, angeborenen, ausschliesslichen Kunstberufes, vom Virtuosen; vom blossen Verfeinerer, Verkünstler, und daher schon ins grillenhaft Phantastische die edlen strengen Idealformen überkünstelnden Hantirer und Raffineur des Dilettantismus; unterscheidet den Apollinischen und Dionysischen Künstler und Dichter vom Mercurialischen; von den Lieblingen und Schützlingen des Gottes der Kaufleute, Kunsthandwerker und handfertigen, ausgelernten Virtuosen, die der römische Dichter denn auch „Mercuriales viri"[1]) nennt Zunfttechniker und Kunstgelehrte, die, wie in Rom die Handelsleute[2]), und die anderen fingerfertigen Schützlinge des Mercur, die Langfinger, eine Innung bildeten. —

Wir glauben daher, dem entsprechend, aus Marchisio's Stücken, diejenigen zwei Komödien auswählen zu dürfen, welche, abgesehen davon, dass sie zu seinen besten gehören, von Einigen sogar für seine besten gehalten werden, jenes schutzverwandtschafliche Verhältniss obiger drei Collegien zu Gott Mercur an der Stirne tragen. Die eine dieser Komödien, die den übrigen der ‚Opere Teatrali' voranschreitet:

I Cavalieri d'Industria,
(Die Industrieritter,)

erkor sich ein Gaunerpaar zu ihren Helden, vom Schlage der Bertrand und Raton. Ceccherino und Giannotto nennen sich die beiden „Industrieritter" — ein bezeichnendes Wort, das die Zunft der Mercuriales in Rom, des Handels und der Industrie, mit dem Collegium der Mercuriales, deren Vertreter die Helden unserer Komödie sind, zu einer würdigen Genossenschaft vereinigt und mit der Komödie zusammen unter Einen Hut bringt: tres

---

1) Hor. Od. I, 17. — 2) Cic. Ep. ad Quint. Fratr. l. 2. ep. 5: M. Furium Flaccum Capitolini et Mercuriales de collegio ejecerunt.

faciunt collegium. Ceccherino ist der Virtuos in seiner Kunst; Giannotto, der Dilettant, der dem ausgelernten Meister die Hand- und Kunstgriffe, als gelehriger Schüler ablauscht. Beide sind dem Gefängniss in Florenz entsprungen, und treffen eben in Livorno ein, dem Schauplatz der Komödie, und ihrer Industrie, vor einem Kaffeehause, das Goldoni's gleichnamiges Lustspiel zum stehenden Tummelplatz so mancher Komödie machte. Vor dem Eintreffen der beiden Industrieritter erinnern verschiedene andere Kleinigkeiten an Goldoni's Komedie: Il Caffé. An dessen Kaffeeburschen Trappola: der Kaffeebursche Beppo z. B., der aber hier Zuträger- und Aufpasserdienste dem jungen reichen Kaufmann, Gustavo Andolfini, leistet, welcher die Tochter des Conte Peretola liebt, und von ihr geliebt wird. Conte Peretola, dessen Grossvater noch Wollhändler war, ist von so altbackenem Adelsdünkel, als ob er sechzehn Strauchritter zu Ahnen hätte. Er hat seine Tochter, Clementina, einem Conte Bellarmino aus Florenz zugesagt, und verabscheut den jungen Ellenritter Gustavo, unbekümmert um den Abscheu, den seine Tochter gegen eine Verbindung mit einem ihr fremden Manne äussert, und den sie in einem Briefchen an den herzgeliebten jungen Kaufmann ausspricht, das ihm so eben ihr Kammermädchen Lauretta vom Balcon heimlich zugesteckt hatte.[1] Die Geliebte bittet ihn flehentlich, ungesäumt bei ihrem Vater um sie anzuhalten, und alles aufzubieten, um ihren Vater für sich zu gewinnen. Gustavo verzweifelt zwar an dem Erfolge, wegen der unüberwindlichen Adelsmarotte des Conte[2]), dessen Vater den Conte nur mit Hülfe des Conto erwarb: doch will Gustavo, weil die Geliebte es wünscht, den Versuch wagen. Der Kaffeebursche, Beppo, soll aufpassen, wenn Conte Peretola, dessen Wohnung mit dem Balcon an das Kaffeehaus stösst, nach Hause kommt, und ihn davon in Kenntniss setzen. Gustavo geht ins Kaffeehaus und Conte erscheint, den Balcon, wie D. Marzo in Goldoni's gedachtem Lustspiel, mit dem Augenglase beobach-

---

1) La boria d'imparentarsi con una ricca e titolata, fa ch' ei (il padre) non curi la mia avversione e la mie lagrime; e lo rende nemico di voi, che non siete nè opulento quanto bramerebbe. — 2) Ma che sperare da quest' uomo, indurato nei pregiudizj, ed intrattabile?

tend; Conte Peretola freilich, als Argus seiner Tochter. Beppo bestellt seinen Auftrag, während Conte eine Tasse Chocolade nimmt; wozu der Conte zwei Scenen mit Beppo verwendet, die neben der Adelsmarotte des Peretola auch dessen Vorliebe für die alte gute Zeit und Verachtung der Gegenwart ins Licht stellen. Die Scene mit dem jungen Kaufmann ist die praktische Nutzanwendung von der Theorie der zwei Marotten, die der Conte dem Freier um seine Tochter so brutal darlegt, als hätte sein Vater und Grossvater Viehhandel, nicht Wollhandel getrieben, und als wäre der Grafenstand nur ein potenzirter Viehstand. „Ein Händler wagt", — ranzt der Conte den jungen Kaufmann an, nachdem er ihn mit Don Mazio's Augenglas wiederholt von unten bis oben aufs verächtlichste gemustert — wagt um die Hand meiner Tochter anzuhalten? Da sieht man die Früchte der modernen Verderbniss! Wer sind denn diese so aufgeblasenen Kaufleute? Pack, das sich durch Schwindelgewinn aus dem Koth erhoben; übermüthig aus Geldstolz und Pfennigfuchserei, dumm und unwissend, das keine andere Pflicht kennt als den Wucher. Ihr ganzes Wissen besteht in zwei und vier macht sechs, und sechs weniger zwei macht vier. Schämt euch, und stellt meine Geduld nicht länger auf die Probe." [1]) Eine solche Sprache in einem Lustspiel macht den, der sie führt, verächtlich-lächerlich, nicht komisch-lächerlich.

Jetzt lagert vor dem Kaffeehause die Gruppe Ceccherino und Giannotto mit einer Flasche Montefiascone. Ein Beamter hatte von Beppo den Stadtgouverneur aus dem Kaffeelocal herausrufen lassen. Während der Beamte mit Beppo spricht, hält Ceccherino, ohne sich es merken zu lassen, das Ohr auf das Gespräch gespitzt, und entnimmt aus Beppo's dem Beamten gegebenen Erläuterungen über die Unterhaltung im Kaffeehause zwischen dem Gouverneur und Conte Peretola, alles was Ceccherino

---

1) Un negoziante aspirare alla mano di una mia figlia! Ecco gli effetti della moderna coruttela! Che sono cotesti negozianti cotanto ringalluzzati? Gente sollevata dal fango colle guadagnerie; fatta petulante, perchè pecuniosa, avara del soldo, stolida, ignorante; che non conosce altro dovere che l'usura ed altra scienza che quella di quattro e due danno sei, e sei meno due restano quattro. Vergognatevi, arrossite; nè cimentate più oltre la mia tolleranza.

zu Nutz und Frommen seiner Industrieritterschaft über das Heiraths-project des Conte inbetreff seiner Tochter mit dem Cavalierie Bellarmino, über das Liebesverhältniss der Tochter mit dem jungen Kaufmann, und was damit zusammenhängt, zu wissen braucht. Was sein steifes Ohr aus den Mittheilungen des Beppo an den Beamten nicht erforscht hat, das lässt er sich von dem Burschen unter vier Augen sagen. Der Beamte übergiebt dem aus dem Kaffeehaus hervorgetretenen Gouverneur eine aus Florenz eingetroffene Depesche, die der Gouverneur für sich liest, und die ein Signalement der zwei entsprungenen Gauner enthält, mit der Weisung, für die Einbringung derselben die erforderlichen Schritte zu thun. Diese Scenen sind mit Geschick gewürfelt, und die Fäden der Exposition klar und zwanglos geschlungen. Doch bringen wir das seitenlange curriculum vitae hiervon in Abzug, das die beiden Gauner gegenseitig austauschen, und das sich in die pädagogische Moral zuspitzt; den Einen habe die lieblose Härte der Eltern, den Andern die allzugrosse Nachgiebigkeit der Seinigen zum Spitzbuben erzogen.

Wüthend stürzt Conte Peretola aus dem Kaffeehaus und tobend wider den ihm folgenden Gustavo, und ausschüttend die Grundsuppe seiner brutalen Schmähungen: „Mensch ohne Ehre; nicht werth, dass ihn Meinesgleichen ansieht.“ [1] Gustavo, bebend vor Entrüstung, fleht Geduld vom Himmel um ein solches unwürdiges Betragen nicht an dem Vater der Geliebten nach Verdienst zu züchtigen. Züchtigen? Ha plebeischer Schurke! [2] brüllt der Sohn des Ducatenbeschneiders, Enkel des Wollhändlers und Urenkel des Schweinezüchters, Graf Peretola, „Ha, mir das? und zieht die hochgeborne Klinge und sticht auf den Freier seiner Tochter ein. Gustavo parirt mit der Elle oder dem Stock, und schlägt ihm die Klinge aus der Hand. Wenn nicht den Stock um die Ohren: so hat es Conte blos seiner Tochter zu danken. Auf sein Hülfegeschrei werfen sich Ceccherino und Giannotto zwischen Beide. Gustavo stürzt in grösster Aufregung davon: Himmel! was hab ich gethan! [3])

Beppo kommt aus dem Laden gelaufen, die Kammerzofe

---

1) Senza onore; indegno di essere guardato in viso da un mio pari. — 2) Ah scellerato villano! — 3) Cielo! che feci io mai!

Lauretta erscheint, vom Hülferuf des Conte herbeigezogen, auf dem Balcon. Conte filzt sie aus, und heisst sie die Balconthür zuschliessen. Ceccherino händigt dem Conte den vom Boden aufgenommenen Degen ein. Als ihm Conte seinen Namen zum Beweise besonderer Dankesauszeichnung nennt, stellt sich der Gauner plötzlich aufs höchste überrascht und erfreut. „Was? Wer? Conte die Peretola? Der Vater von Clementina? Meiner zukünftigen Gemahlin?“ [1]) Will zornwüthig dem Gustavo nachstürzen, kurz gebärdet sich als der Cavaliere Conte Bellarmino, der eben aus Florenz angelangt; im Gehölze vor der Stadt von Räubern überfallen, ausgeplündert, daher der standeswidrige Anzug; beglaubigt seine Angaben durch Kennzeichen, die er vorhin von Beppo aufgeschnappt: das Portrait der Braut, das ihm der Conte durch seinen seligen Bruder nach Florenz geschickt, und das nun die Beute der ruchlosen Räuber geworden — sein schmerzlichster Verlust. Welche stärkeren Identitätsbeweise kann Conte Peretola wünschen? „Er ist es, er ist es“ [2]), ruft Conte für sich, „Schmerzlichster Verlust?“ Komm, komm, theuerer Herzenssohn! Den Verlust des Bildes soll das Original ersetzen. Der glückliche Schwiegersohn stellt dem Schwiegerpapa in Giannotto seinen Kammerdiener Pasquale vor. „Kommt nur mit, Signor Pasquale. O welcher Augenblick ist dies für mich! Ich juble vor unaussprechlicher Freude, euch heil und wohlbehalten den Händen der Buschklepper entronnen zu sehen. O mein theuerer Schwiegersohn! — und presst ihn an die Brust. — „O mein theuerster Schwiegervater!“ — erwidert Ceccherino die Umarmung. — „O meine geliebten Herren!“ beglückwünscht Giannotto die Verschwägerung. Die beiden Gauner wechseln einen verständnissinnigen Blick und begleiten den überglücklichen Brautvater in sein Haus. [3]) Die Schluss-

1) Caccher. (Fingendo la massima sorpresa e trasporto.) Che? chi? voi? Il Conte di Peretola? Il padre di Clementina? della futura mia sposa? — 2) È desso, è desso. — 3) Conte (Gioso). La perdita del ritratto, che? Vieni, vieni, caro figliuolino; e la perdita del ritratto sarà compensata coll' acquisto dell' originale. . . . Conte (con gran piacere). Venga con noi il Signor Pasquale. Oh, che momento è questo per me! Io gongolo per l'immensa consolazione di vedervi uscito sano e salvo dalle mani dei ladri. Caro, il mio caro genero! (Lo abbraccia.) Ceccherino. Oh mio carissimo suocero! Giannotto. Oh miei amatissimi padroni! (Ceccherino e Giannotto sì danno una occhiata di scherzo, e partono tutti.)

scene des ersten Actes wirkt lebhaft und belustigend. Die Züchtigung des Conte ist wohlverdient und gut erfunden. Das Alles aber reinigt die Komödie nicht von dem Schmutzflecken: Die Moral des Stückes, dem Publicum mit solchem Unrath, mit diesem Auswurf der bürgerlichen Gesellschaft, unter die Nase zu reiben.

Clementina ist schon davon benachrichtigt, dass sie dem aus Florenz angekommenen Bräutigam, Cavaliere Conte di Bellarmino, den Empfangsgruss bieten soll: „Ihn empfangen?“ fragt die junge Gräfin ihre Kammerjungfer Lauretta. „Freilich wohl“, versetzt diese, „da es der Bräutigam ist.‘, Clem. Noch ist er's nicht... wird es vielleicht auch niemals werden... Wer weiss?[1]... Clementina kann und will nicht von ihrem Gustavo lassen.[2]) Ihr gräflicher Herr Papa tritt ein, lässt Clementina rufen, um ihr den zukünftigen Gemahl in dem unstattlich gekleideten Gauner, Ceccherino, vorzustellen. Conte hat ihm sein ganzes Haus zur Verfügung gestellt. Ceccherino erbittet sich bescheidentlich nur ein paar abgelegene Stübchen, um so wenig wie möglich Störungen zu veranlassen. Heimlich heisst er Giannotto: schnell den Signor Gustavo Andolfini aufsuchen, und ihn durch den Nebenausgang in die für Ceccherino bestimmten Zimmer unbemerkt führen. Dann mit lauter Stimme: „Ja, zu meinem Banquier! Mach schnell!“ Halt da! tritt Conte dem vermeinten Pasquale in den Weg. Was soll's bei dem Banquier? Auf einen Wink des Ceccherino vertraut Giannotto dem Conte: Die Räuber im Stadtwäldchen hätten sie bis auf den letzten Heller ausgeplündert. Conte (heimlich zu Giannotto): Bleibt nur hier, Ich bin sein Schwiegervater, und werde nie gestatten —[3]) Steckt dem sich erst Weigernden „Pasquale“ heimlich eine Börse zu, mit der Bitte, den Schwiegersohn zur Annahme von Vorschüssen zu bewegen.

Lauretta entschuldigt Clementina: sie könne wegen Kopfweh nicht kommen. Ceccherino besänftigt den entrüsteten Conte: Er möchte ihr nur den Willen lassen. Als seine Frau

---

1) Clem. Io ricevere colui? Laur. Certamente, perchè colui è lo sposo. Clem. Non lo è ancora. Forse ... non lo sarà ... Chi sa ... — 2) Sento che non potrei vivere senza Gustavo. — 3) Trattenetevi. Io sono il suo suocero; e non permetterò mai.

werde er, Conte di Bellarmino, durch zärtliche Liebe und zarte Aufmerksamkeiten sie schon günstiger für ihn und liebevoller zu stimmen wissen. Conte aber besteht darauf, dass Clementina den Bräutigam begrüsse. Sie erscheint, erklärt dem „Cavaliere" aber: Ein Anderer wäre ihm zuvorgekommen, und hätte ihr Herz erobert.[1]) Schweig, Nichtswürdige! tobt der Papa. Ceccherino, immer beruhigend, stellt ihr vor, nachdem er den Namen des Geliebten erfahren, dass der Gustavo Andolfini doch nur ein gewöhnlicher Kaufmann sey, und dass sie auf ihr Haus und ihre Familie einen unauslöschlichen Makel bringen würde. Clementina findet nicht, dass ihre Liebe zu einem ehrenhaften wohlberufenen jungen Mann, bloss weil er das ehrenwerthe Gewerbe ihres Grossvaters treibe, ihre Familie beschimpfe.[2]) Halt den Mund![3]) ranzt Conte. Sie fährt fort, ihre Wahl zu rechtfertigen, und erklärt ihren festen Entschluss, keinem anderen Mann ihre Hand zu geben. Papa schäumt: Fort aus meinen Augen! Der Gauner-Cavaliere sucht ihn zu beschwichtigen. Clementina will in ein Kloster sich zurückziehen.[4]) Ceccherino ersucht den Conte, ihm eine Unterredung mit dem Fräulein zu gestatten. Er bleibt mit Clementina und Lauretta allein; sucht erst die Kammerjungfer durch sondirende Fragen zu gewinnen, denen sie wie ein Aal entschlüpft. Als er sich Clementina nähert, erhebt sich diese mit Ungestüm vom Sessel. Bleibt davon! Herr! Was wollt Ihr von mir? Wagt Ihr, noch Hohn und Beleidigung der Ungebühr, womit Ihr mich behandelt, hinzuzufügen? Ich wundre mich über Euer Betragen. Bleibt mir davon, sag' ich noch einmal. Eure Worte erregen meinen Widerwillen, und Euere Gegenwart ist für mich die grösste Folter,[5]) Wie ganz anders fühlt und spricht sie, als ihr

1) Sappiate adunque, Signor Cavaliere, che voi siete stato prevenuto da un' altra persona che ha saputo guadagnarsi il mio amore. — 2) L'innocenza del mio cuore non ha potuto supporre nè disdoro, nè scandalo, ne viltà, ne delitto nell' amare un giovine onesto, costumato, ricco a sufficienza, e che esercita la stessa onorata professione dell'. — 3) Chiudi quel labbro! — 4) Un ritiro, padre mio, un ritiro. — 5) (Alzendosi con impeto) Scostatevi, Signore. Che pretendete da me? Ardirete aggiungere la derisione e l'insulto ai modi scortesi, con cui mi avete tratata? Mi maraviglio di voi. Scostatevi; lo ripeto. Le vostre parole mi attediano, e la vostra presenza è il maggiore de' miei tormenti.

Gustavo aus dem Nebenzimmer, in das ihn mittlerweile Giannotto durch die Seitenthür eingelassen, entgegentritt! Nun, nachdem ihre freudige durch Ceccherino allmälig vorbereitete Ueberraschung in einer zärtlichen Umarmung des Geliebten sich genug gethan, nun stellt sie ihrem Herzensbräutigam im Cavaliere Conte di Bellarmino ihren beiderseitigen grossmüthigen Beschützer vor. Seht her! Das ist der edle Mann, der Mitleid mit uns empfand, und sich bewogen fühlte, uns beizustehen, uns zu beschützen, uns zu trösten.[1]) Als solchen Beistandleister, Beschützer und Tröster erweist sich denn auch sogleich, dem jungen reichen Kaufmann gegenüber, der grossmüthige Gauner: den Mangel eines Adeltitels — das einzige Hinderniss für den Conte, in Gustavo's Verbindung mit Clementina einzuwilligen — könne er, der reiche Kaufmann, durch den ihm vom Glücke beschiedenen Vorzug ausgleichen. Comte Peretola hätte ihm, Cavaliere di Bellarmino, eine augenblickliche Geldklemme im Vertrauen entdeckt. Wären Sie im Stande, ihm, durch mich, eine Summe Geldes vorzustrecken? Gustavo ist dazu sofort bereit. „Im Besitze der Summe, werde ich zu Ihren Gunsten sprechen und bin überzeugt, mit Hülfe derselben jede Schwierigkeit aus dem Wege zu räumen.“ [2]) In der nächsten Scene deckt Ceccherino seinem Genossen Giannotto alle seine Triumpfe auf: Mit der vom Kaufmann empfangenen Summe, und — wenn ihm sein Gaunerstern lächelt — mit dem, was er noch aus seinem Schwiegerpapa, dem Conte, herauszuschlagen beabsichtige — mit diesen Doppelfang wohlausgerüstet, gedenke er ein schon bereitstehendes Schiff zu besteigen, das ihn an andere Gestade, in ein anderes Land bringen werde, wo sie, zechend und schmausend im Ueberflusse, die Früchte ihrer ehrenhaften Bemühungen geniessen, und das prächtigste Leben von der Welt führen würden.[3]) „Dass uns nur nicht“ — befürchtet der schüchterne Dilettant, Giannotto, — „uns nur nicht vor dem Ende der Vorhang auf die Schul-

1) Clem. (indicando Ceccherino) Miratelo, è questi l'uomo generoso, che ha sentito pietà di noi, e si è mosso ad ajutarci, a proteggerci, a consolarci. — 2) Avuta la summa, io parlerò per voi, e sono persuaso di superare con questa ogni ostacolo. — 3) . . . . ed ivi sedendo a desco molle, e mangiando e bevendo a macca, ci goderemo il frutto delle nostre onorate fatiche, e faremo la più cara vita del mondo.

tern falle."[1]) Schwächen[2]) und Befangenheiten eines Dilettanten! meint Ceccherino, der Virtuose.

Was vorauszusehen war, geschieht: Der wirkliche Cavaliere, Conte di Bellarmino ist in Livorno eingetroffen. Conte lacht der Lauretta ins Gesicht, die den Cavaliere anmeldet. Dem Ceccherino ist aber gar nicht lachsam zu Muthe, und er muss die kühnsten Griffe seines Virtuosenthums aufbieten, um nicht die Tramontane zu verlieren. Er lacht zwar nicht, wie der Conte, lächelt aber mit dem Bemerken: Die Welt läuft voll Gauner und Betrüger, und das werde nicht der Erste seyn, der sich des Namens eines Andern anmasst, um sich den Weg zu Täuschungen und Verbrechen zu bahnen. — Er wünsche seinen Doppelgänger zu sehen.[3]) Cavaliere di Bellarmino tritt ein. Ihn erblicken, und mit dem Ausdruck der grössten Ueberraschung und eines plötzlichen Wuthanfalls dastehen wie angewurzelt, ist des Virtuosen erster Meisterzug: „Himmel, wen seh' ich? Pasquale, Pasquale! Giannotto, Herr Cavaliere. Cecch. Siehest Du ihn? Ich sehe. Cecch. Mein Räuber. Gian. Kein Anderer. Conte. Was? Dieser? Euer Strassenräuber? Cavaliere. Meine Herren . . . Ceccherino verlangt nach einer Waffe, Schwert, Pistole, Stock, um den Buschklepper zu züchtigen. Clementina eilt auf den Lärm herbei. Conte. Kind, sieh hier den Raubmörder deines Gatten! (rufend) He! herbei, ihr Diener, herbei, nehmt ihn fest![4]) Cavaliere weist sich aus mit einem Briefe seines Vaters an den Conte. Mein Brief! schreit Ceccherino, den er mir geraubt. Hier das zweite noch überzeugendere Beweisstück — ruft Cavaliere — das Por-

1) Purchè non ci cada il sipario sulle spalle prima del fine. — 2) Debolezze! — 3) (sorridendo) Il mondo abbonda d'impostori, e non sarebbe questi il prima ad appropriarsi il nome altrui per farsi strada all' inganno ed al delitto. (a Lauretta) Venga costui; io voglio vederlo. — 4) Ceccherino. (Fingendo la massima sorpresa e trasporto di furore) Cielo! chi vedo? Pasquale, Pasquale. Gian. Signore Cavaliere. Ceccher. Lo miri tu? Gion. Lo miro. Ceccher. Il mio assassino. Gion. Lui stesso. Conte. Chi? Costui? vostro assassino... Ceccher. Dov' è una spada, una pistola, un bastone? Ch' io punisca quel ladro, quel mostro... Clement. Quai grida? Che avenne? Conte. Figlia, mira l'assassino del tuo sposo. (chiama) Servi, venite, accorrete, arrestatele.

trait meiner Braut. Ceccher. (zum Conte) sagt ich Euch nicht, dass er mir das Portrait entrissen? Doch rathet er dem Conte leise, ihn vorläufig nicht festnehmen, sondern aus der Ferne beobachten zu lassen. Conte donnert dem Cavaliere entgegen: Augenblicklich verlässt du mein Haus, ruchloser Strauchdieb![1]) Cavaliere muss sich entfernen, rachedrohend für diesen unbegreiflichen Empfang. Ceccherino verabredet heimlich mit Giannotto Vorkehrungen zu schneller Flucht, sobald er die Summe von Adolfino in Händen hat. Ein Diener meldet den Notar. Ceccherino ersucht den Grafen, den Heirathsvertrag aufsetzen zu lassen. Er komme gleich wieder. Conte will inzwischen die 3000 Scudi Mitgift in Bereitschaft halten. Ceccherino versichert, die kostbarste reichste Mitgift sey für ihn die Braut selbst, und entfernt sich mit tiefer Verbeugung, nachdem er der Braut die Hand geküsst. Clementina ist wie ausgewechselt, und verspricht ihren darüber freudetrunkenen Vater, sich seinen Wünschen fügen zu wollen, als gehorsame Tochter. Nun — ruft er — ist mir's, als lebt' ich in der schönen alten Zeit, und ich sehe mich auf dem Gipfel der Befriedigung (geht in sein Zimmer).[2]) Clementina, allein mit Lauretta geblieben (lächelnd): Lauretta! Laur. (scherzhaft) Fräulein? Clem. Was meinst du dazu? Laur. Wozu? Clem. Zu meinem Verhalten? Laur. Still, dass es Niemand höre. In der Kunst, sich zu verstellen, sind wir Frauen die Meister[3]) — vollendete Virtuosinnen. Der fallende Vorhang fällt Lauretten bei.

Ceccherino hat seinen Coup glücklich ausgeführt. Ein Fachino trägt den von Andolfini abgeschwindelten Sack Geld in Ceccherino's Zimmer mit doppeltem Ausgang. Er könnte sich jetzt aus dem Staube machen, aber der Teufel: „Alles oder nichts“, der Teufel: aut Caesar aut nihil, hält ihn am Kragen fest. Die 3000 Scudi Mitgift muss er noch dem Conte entreissen, und mit Andolfini's strammem Sack Ducaten ein untrennbares Ehebündniss schliessen lassen. Vergebens beschwört ihn

1) Parti tosto da questa casa, nefandissimo ladrone. — 2) Ora mi sembra di vivere ne' bei tempi passati, e sono al colmo della contentezza. (entra nella sua stanza.) — 3) Zitto, che nessuno ci senta. Nell' arte di fingere, noi altre donne siamo i maestri.

Gianotto himmelhoch, sich mit Dem begnügen zu wollen, was sie in Ehren erworben, und sich auf die Strümpfe zu machen.[1]) Ceccherino hat schon ein neues Plänchen ausgeheckt. „Wer glaubt Ihr, dass ich sey?“ — fragt er mit geheimnissvoll feierlichem Ton den Conte, der vor ihm in gespanntester Erwartung dasitzt. Conte. Der Cavaliere Bellarmino? Ceccherino. Nein, Herr. Conte. (in die Höhe fahrend) Wie das? Ceccherino (ruhig auf seinem Sessel) ermahnt ihn zur Gelassenheit. Conte wird immer wilder. Der Gauner aber zähmt ihn doch, wie ein Thierbändiger, durch festen Blick und stramme Haltung, so weit, dass er ihm knurrend die Pfote reicht[2]), und ihn ruhig anzuhören verspricht. Was für Staunwunder glotzt der immer mehr verblüffte Conte dem Beutelschneider, der die Cavaliere-Maske abgeworfen, aus dem frechen Schwindlermunde? „Spanier“ — — „Grande von Spanien“ — „Sohn eines Staatsministers“ — lallt der schrittweis hinter sich taumelnde Conte dem zu immer höherer Abstammung sich Entwickelnden nach, Augen, Mund und Nase bei jedem Worte weit und weiter aufsperrend[3]) — „Prinz von Medina Sidonia, Sohn des Prinzen von Medina Celi, Grande von Spanien und Magnat von Europa“, vertraut ihm feierlich Ceccherino, fasst ihn an der Hand, führt ihn ans Tischchen, wo der Geldschrank steht und zeigt ihm das blinkende Gold, und zugleich eine vom Kaufmann Andolfini schriftlich ausgestellte Erklärung: jedwede Summe auf Anweisung des Cavaliere, jetzt Prinzen von Medina Sidonia, zu zahlen. Conte sinkt fast in die Knie vor anbetender Ehrfurcht. Der Gauner spinnt ihm sein Märchen vollends über den Kopf: Auf seiner Kunstreise durch Italien, Livorno berührend, habe er sich auf den ersten Blick in Fräulein Clementina verliebt; um unerkannt zu bleiben und unverdächtige Erkundigungen über das Fräulein einzuziehen, sey er in gemeinem Anzuge vor dem Kaffeehause erschienen, habe daselbst vom Kaffeeburschen Beppo die erwartete Ankunft des Bräutigams Cavaliere Bellarmino, vernommen, und sich beim Conte, als dieser Cavaliere, aus Liebe zur Tochter,

---

1) Contentiamoci di quel tanto che abbiamo onestamente guadagnato, e fuggiamo. — 2) (Sbuffa e gli porge con mala grazia la mano.) — 3) Conte. (rincula, e spalanca gli occhi e resta a bocca aperta.)

eingeführt. Wer ist wonneseliger, als Conte Peretola, ob des unverhofften überschwänglichen Glückes, den Cavaliere Bellarmino gegen einen Principe de Medina Sidonia, Granden von Spanien, als Schwiegersohn einzutauschen! „Schatten meiner Ahnen“ — ruft Ceccherino mit Emphase — „bleibt ruhig in euerer Gruft; zürnet nicht, wenn ich vielleicht durch einen solchen Ehebund das Blut kränke, das in meinen Adern fliesst. Die Liebe fordert es; und gern opfere ich meine Grösse ihrem Triumphe,“ und geht in sein Zimmer, wohin ihn Conte bis zur Eingangsthür mit tiefen Bücklingen begleitet und dann, jauchzend und stampfend vor Freude zu Ceccherinos Ahnenanruf die Gegenstrophe jubelt: „Schatten der Ahnen des Conte di Peretola, steigt frohlockend aus eurer Gruft empor und kommt, euch seligpreisen ob des Ruhmes, den heute meine Familie erlangt.“ [1]) Giannotto stellt sich ihm als Don Lopez de Castros y Lajolos y Farfallos mit einem Papierdrachenschweif noch anderer spanischer Namen und Titel vor, die Conte mit Jubel entgegennimmt, ganz aus dem Leim gehend vor Titelseligkeit und Ahnenrausch; auf die Gefahr seiner plötzlichen Metamorphose aus einem Specialitätsnarren, einem Adelsmarotten-Narren in einen Leichtgläubigkeitsnarren, schlechthin eine Allerweltsdüpe, eine prädestinirte Betölpelungsfigur. Ceccherino's zweiter, potenzirter Trug erweckt den schlimmsten, der komischen Wirkung gefährlichsten Feind: den Zweifel an der Wahrscheinlichkeit; den Unglauben an die erpichte Leichtgläubigkeit eines durch den Beschwindler selbst eben nur enttäuschten, und auf seine persönliche Würde eifersüchtigen Mannes. In der ältesten italienischen Gauner-Komödie, in Ariosto's „Astrologo“, spielt der Nekromant seinem Opfer noch frecheren und abenteuerlichern Trug; der aber gleichwohl der gangbare Aberglaube jener Zeit, der allgemeine Glaube an Nekro-

---

1) Ceccherino. (Con enfasi) Ombre degli avi miei, rimanete tranquille nel vostro avello, nè vi adirate, se io forse oltraggio con un tal nodo il sangue che mi scorre per le vene. Amore comanda; ed io sacrifico volontieri la mia grandezza al suo trionfo. (Entra nelle sue camere.) Conte. (Tripudiando di gioja, dopo di avere accompagnato Ceccherino e di avergli fatto profondi inchini.) Ombre degli avi del Conte di Peretola, sorgete giulive dal vostro avello, e venite a bearvi nella gloria, che oggi acquista la mia gloria.

mantie und Astrologie, wovon alle Gesellschaftsklassen, bis zu den höchsten und gebildetsten Schichten der Gesellschaft hinauf, erfasst und umstrickt waren, einleuchtend erscheinen lässt. Eine Zeitthorheit der Lächerlichkeit preisgeben — welchen ganz andern Gehalt erlangt ein Lustspiel dadurch, als wenn blos eine specielle, sporadische Marotte, die jederzeit hin und wieder auftaucht, gegeisselt und verspottet wird. Welche ganz andere Dimensionen nehmen die komischen Züge, Verhältnisse und Personen in einer Komödie an, deren Geissel keinen blossen Ausnahmefall, keine vernagelte Narrheit, sondern die der ganzen Gesellschaft, des Publicums en masse, trifft! Der Umstand, dass die Adelsthorheit immer wieder auftaucht, während ein Zeitwahn, wie Nekromantie, mit seiner Epoche verschwindet, bietet dem Gesellschafts- und Sittengemälde durch die Begreiflichkeit einer solchen zählebigen Marotte keinen Vortheil, der die Verbrauchtheit, Trivialität und Vereinzelung des Falles aufwöge. Stirbt auch die Gattung von Tartüffen aus, die Molière zeichnete; so bleibt doch die Scheinheiligkeit unsterblich, und lebt in anderer Form, als Staats- und Zeitkrankheit, wieder auf. Kam Ariosto's Astrologo aus der Mode: traten Klopfgeister, Tischrücken, Amuletkrämer, Wunderbilder, an seine Stelle. Der Astrolog, der Mond und Sterne bannt, ist todt, aber die Astrologen, die noch jetzt zu Nutz und Frommen ihres Schwindels die Erde beim Zipfel festhalten und die Sonne an der Nase um sie herumführen, diese Astrologen sterben nicht aus. Nekromanten, Todtenbeschwörer, nach Art von Ariosto's Astrologen, mögen freilich selbst zu den Todten geworfen seyn: Aber Nekromanten, welche todte Privilegien, längst verstorbene Schuleinrichtungen, confessionelle Gräbergespenster heraufbeschwören, solche Nekromanten, treiben sie nicht zur Stunde noch ihr namenloses Werk am hellen lichten Tage? Die Narrheiten des Jahrhunderts, der Gesellschaft, die Zeitnarren peitschen mit der Gelächter schallenden Doppelgeissel des Momus und Komus: das ist die Aufgabe des grossen Lustspiels; der grossen göttlichen Komödie des Aristophanes, Ariosto, Machiavelli, Molière, Goldoni. Ein Conte Peretola, ein Narr auf eigene Hand, schüttelt, so lang er lebt, eine Narrenkappe mit tauben Schellen, und trägt auf seinem Grabstein von Eulenspiegel's zwei Wappen nur das eine: die Eule, den Kauz, nicht

den Spiegel mit dem Komödien-Wahrspruch: tanquam in speculo. Und ein Industrieritter wie Ceccherino! Der Held einer gewöhnlichen Schandbühne, nicht einer Komödienbühne! Er ist nun auch im Besitz der 3000 Scudi Mitgift, die der Conte selbst dem Giannotto einhändigt für den Principe di Medina Sidonia, den erlauchten Bräutigam seiner Tochter-Principessa.

Gleich darauf erscheint der Governatore, Stadthauptmann, Polizeichef, die zweite Vorsehung, oder wie man sonst noch die städtische Aufsichtsbehörde nennen will, in Begleitung des Cavaliere Bellarmino, den er rehabilitiren kommt. Mit dem feinen Lächeln eines in seiner Bethörtheit sich wiegenden Prinzen-Schwiegervaters dankt Conte Peretola seinem Freunde, dem Governatore, für die überflüssige Aufklärung betreffs des falschen Cavaliere, dessen vorgenommener Maske sein Schwiegersohn die Ehre erwies, unter ihr einen spanischen Principe zu verbergen. Das feine Lächeln des Conte erwidert Governatore mit einem schallenden Ha, ha! und drückt den lebhaften Wunsch aus, den Principe di Medina Sidonia von Angesicht zu Angesicht zu sehen. Conte winkt einem Diener: Ihre Durchlaucht unterthänigst in seinem Namen zu ersuchen, sich herauszubemühen. Der Diener meldet, Ihre Durchlaucht sey nirgend zu finden; eben so wenig des Principe Stallmeister. Conte schilt den Diener Bestia, und eilt selbst ins Zimmer. Mittlerweile ertheilt der Stadthauptmann einem Beamten heimliche Aufträge. Conte kehrt zurück, ganz verblüfft über die plötzliche Unsichtbarkeit des Principe. Die Verblüfftheit geht in das steifste Erstaunen über, als ihm der Governatore vom Besuche erzählt, den der junge Kaufmann Adolfini seiner Tochter im Zimmer des angeblichen Principe, durch dessen Vermittelung, abgestattet. Conte: „Alle tausend Teufel! Doch wer ist denn der Mensch? Ein Betrüger? Ein Spion? Ein Gelegenheitsmacher?“ [1]) Und geht nun dem Cavaliere Bellarmino mit Sammtpfötchen um den Bart: Er allein könne Alles wieder gut machen, durch eine schnelle Heirath mit seiner Tochter. Der Notar sey zur Hand. Cavaliere dankt aber nun seinerseits: „Die Hand des Fräulein Clementina würde mich

1) Oh corpo di mille demonj! E chi è dunque colui? Un impostore? un emissario? un mezzano?

glücklich machen, wäre sie nicht die Tochter eines thörichten hochmüthigen Menschen, der, seines uralten Adels sich berühmend, vergisst, dass sein Grossvater Trödler und sein Vater Wollhändler gewesen"[1]), und empfiehlt sich, von der Tochter mit artigen, vom Vater mit den allerunterthänigsten und allerironischsten Bücklingen. Die Lage des Conte ist erbarmenswürdig. Der Governatore versteht das Eisen zu schmieden, weil es warm ist: dank seiner Anordnung steht der Einzige, der unsern Conte aus der Patsche ziehen und ihn von der Schmach, als Zielscheibe dem allgemeinen Stadtgespötte zu dienen, befreien kann, schon vor der Thür. Auf einen Wink des Governatore öffnet sich die Thür, und der Einzige erscheint als Gustavo Adolfini. Aber noch pfeift die Narrheit des Conte nicht auf dem letzten Loch. Sie rafft sich vielmehr noch einmal auf in aller Stärke, und schnaubt den Kaufmann zu: „Fort mit euch! Geht mir aus den Augen! Das ist eine Intrigue, eine Falle, ein Verrath." Governatore (mit Nachdruck) „Das einzige Mittel ist's, Euere Ehre zu retten." Conte (stutzend) „Meine Ehre?" Govern. „Und Ihr sollt es jetzt mit Händen greifen."[2]) Auf ein Zeichen des Gouverneurs öffnet der Beamte die Mittelthür, und hereintreten Ceccherino und Giannotto als Polizeigefangene. Der Beamte liest den Steckbrief und das aufs Haar zutreffende Signalement der beiden aus der Haft entsprungenen Gauner vor. Conte betäubt und wie ausser sich: „O seltsamer und unerhörter Vorfall! Spitzbuben, Betrüger, Gauner, aus dem Gefängniss entsprungene Sträflinge, und von solchen habe ich mich bethören, betölpeln und an der Nase herumführen lassen? O die Schande! Ha, wo, wo verberge ich mich?"[3]) Ein letzter Sturm auf das letzte

1) La mano di madamigella Clementina sarebbe troppo per me cara, se ella non fosse figlia d'un uomo stolidamente orgoglioso, il quale, vantando l'antichissima sua nobiltà, obblia di aver avuto per avo un rigattiere, e per padre un lanajuolo. — 2) Conte. (a Gustavo) Toglietevi dal mio cospetto. Non voglio vedervi. Questo è un raggiro, un' insidia, un tradimento. Govern. (con forza) Questo è l'unico mezzo per salvare l'onor vostro. Conte. (sorpreso) L'onor mio? Govern. E lo toccherete adesso con mano. — 3) Conte. (stupefatto, e gesticulando fuori di se) Oh caso strano ed inudito! Colori marivoli, giuntatori, ladri, scappati di prigione? Ed io mi sono lasciato uccellare, raggirare, malmenare di costoro? Oh mia vergogna! Oh dove, dove mi nascondo?

Bollwerk von seiten des Governatore, und die Festung ergiebt sich, und die Marotte des Conte streckt die Waffen. Zu seinen Füssen liegt das Liebespaar. Conte zum Governatore: „Ihr wollt es also? Nun so sey's denn! Steht auf, und umarmet mich!" Das lässt sich das Brautpaar nicht zweimal sagen. Die beiden Gauner werden abgeführt. Giannotto. Ach Ceccherino, Ceccherino, deine Komödie hat ein übles Ende genommen; wie ich's vorhergesehen. Da hast du's nun; der Vorhang fällt uns auf's Genick und bricht uns den Hals." Cecch. „O Fortuna, in welchen Abgrund hast du mich gestürzt!" [1]) Das Rad deiner Fortuna ist ein Galgenrad eben, waghalsiger Industrieritter! Nicht jeder Galgenstrick darf sagen: Cäsar und sein Glück! Es kommt doch der Tag und die Stunde, wo selbst ein Cäsar für den Ceccherino in ihm einstehen muss, und, statt der Cäsarbinde um die Stirn, eine Ceccherino-Binde um den Hals in Empfang nimmt. Es kommt der Tag!

Die zweite unter Gott Mercur's Einfluss und Eingebung gedichtete, und von uns in Betracht zu ziehende Komödie des Stan. Marchisio trägt, wie die eben besprochene, ihren Ursprungstitel:

La Borsa perduta,
(Die verlorene Geldbörse,)

auf dem Wappenschilde zur Schau; bildet aber trotzdem und insofern einen Gegensatz zu der mercurialischen Industrieritter-Komödie, als die verlorene Börse kein Corpus delicti, und die Börsenkomödie kein Gaunerstück ist. Vielmehr dient erstere, die verlorene Börse, wie die Goldspur auf dem, bekanntlich ebenfalls von Mercur aus der Tasche gespielten Prüfstein [2]), nur

---

1) Gion. Oh Ceccherino, Ceccherino, la tua commedia è finito male, ed io l'aveva preveduto. Ecco il sipario che cola, e vieni a romperci l'osso del collo. Caccher. Oh fortuna, dove mi hai tu precipitato!

2) In den Probirstein wurde der Hirt Battus zur Strafe, dass er Mercur's Kuhdiebstahl verrathen, von dem Gotte der Industrie und der Virtuosen verwandelt:

perjuraque pectora vertit
In durum silicem, qui nunc quoque dicitur index.
— — — Und zum starrenden Schiefer verkehrt er
Sein meineidiges Herz, der jetzt noch heisst der Probirstein.

Ovid. Met. II, 704 ff.

dazu: das reine Gold verdächtigter Tugend zu erproben und ans Licht zu stellen. Wonach denn auch die Börsenkomödie selbst sich als eine Verherrlichung der verfolgten und unterdrückten Tugend; als ein Ergänzungsstück zu „Armuth und Edelsinn", ausweist.

Die verfolgte Tugend ist die junge, schöne Frau, Olimpia, die seit der Entfernung ihres Gatten, Teodoro Orlandini, zu Florenz in grösster Dürftigkeit mit ihrem Söhnlein, Paolino, lebt. Teodoro Orlandini wurde, in Folge eines ihm abgezwungenen Zweikampfes mit dem im Duell gebliebenen Neffen eines mächtigen florentinischen Patriziers, flüchtig. Um sich vor der Rache der Familie zu sichern, ging er nach Amerika, wo er bei seinem dort ansässigen reichen Onkel, Valeriano Orlandini, die herzlichste Aufnahme fand. Die Briefe, die Teodoro an seine zärtlich geliebte Gattin nach Florenz schrieb, gelangten nicht in ihre Hände, so dass die trostlose, in der äussersten Bedrängniss lebende Frau seit drei Jahren ohne alle Nachricht von ihrem Manne hinschmachtet. Teodoro's Briefe unterschlug sein Bruder, Staatsrath Leopoldo Orlandini zu Florenz, Olimpia's Verfolger und Nachsteller ihrer Tugend. Der schlechte Bruder und noch schlechtere Mensch benutzt selbst ihr Elend, um ihrer Verzweiflung eine Schmach abzuringen, die in ihrem Manne zugleich seine Familie trifft. Die Lage der tugendhaften Frau ist so traurig, ihre Dürftigkeit so gross, dass sie von dem kümmerlichen Erlös ihrer Handarbeit, die eine alte treue Dienerin, Bettina, jetzt ihr Trostengel, ihre Wohlthäterin und Freundin, zum Verkaufe austrägt, sich und ihr Söhnchen erhalten muss. Und in dieser Lage bedroht sie ihr Schwager, Staatsrath Leopoldo Orlandini, mit Auspfändung ihres letzten Geräthes, wegen einer kleinen Summe, die er ihr geliehen, und hetzt auch noch einen Apotheker, Silvestri, auf, der eine Büchse Mäusebutter an Stelle des Herzens in der Brust trägt, und die Aermste mit einer Gerichtsklage ängstigt, wenn sie ihm nicht augenblicklich die Arznei bezahlt, die er ihr in ihrer letzten Krankheit verabreicht hatte. Bitten, fussfälliges Flehen des kleinen Paolino, die Thränen der Mutter, nichts vermag sein Mäusebutterherz zu rühren, das er von Thränen nur mäusebutterweich schmelzen lässt, um es desto leichter und schneller den um Nachsicht Flehenden

auf's thränenfeuchte Butterbrod zu geben.[1]) Wackerer Apotheker! Olimpia's Ermahnung, er möchte sich doch nicht als Werkzeug für ihres Schwagers frevlerische Absichten brauchen lassen, versetzt ihn in solchen Zorn, dass er augenblicklich die Schuldklage einreichen zu wollen droht. Besinnt sich plötzlich eines Bessern, eines Schlechtern nämlich; eines wirksameren Mittels, sich an ihr für die beleidigende Ermahnung zu rächen, um so beleidigender, als die Ermahnung den Nagel auf den Kopf traf, und er nur als kupplerischer Executor des Staatsraths Leopoldo der unglücklichen Frau das Messer an die Kehle setzt. Das schlechtere Mittel, dessen er sich als eines besseren, wirksameren besinnt, besteht in dem Vergleichsvorschlag: zuförderst und auf alle Fälle eine vorläufige Abschlagszahlung auf seine Apothekerrechnung zu leisten. Olimpia nimmt aus der Schublade die paar Groschen, die ihr Bettina eben für die verkaufte Stickerei gebracht hatte, und giebt sie ihm. Das Bischen? fragt er. Olimpia: „Ich gebe Euch, so viel ich habe; ja mein Blut geb' ich Euch. Mir bleibt kein Heller übrig, um ein Stück Brod zu kaufen."[2]) Der Apotheker fühlt sein Herz gerührt, mäusebutterweich, und begnügt sich mit dem Wenigen und steckt es ein. Nun zieht er ein Blatt aus seiner Schreibtafel, eine Schuldverschreibung für den Rest der Summe, die Olimpia ihm binnen drei Monaten zu zahlen sich mit ihrer Unterschrift verpflichtet, nebst Zins vier Procent monatlich. Wucherer, Kuppler, Halsabschneider, Giftmischer — O wackerer Apotheker! Was soll die Aermste thun? Ihr bleibt kein Ausweg: sie unterschreibt. Allein mit ihrem Kinde, wie vergeht sie vor Gram und Betrübniss und bitterer Noth! Wie zerfliesst ihr Herz in Thränen! Wie klammert sich der kleine Paolino um den Hals der Mutter, und schüttet sein kleines Herz und seine Kindesaugen in dicken Thränen aus, rufend: Mama, Mama! Und die Schnupftücher in Parterre und Logen! Die allgemeine grosse Schnupftücher-Thränenwäsche! und das

---

1) Il pianto non è moneta che corra al mio fondaco. „Das Weinen ist keine Münze, die in meinem Apothekerladen cursirt." — 2) Olimp. Vi do quanto possedo, vi do il sangue mio; è bastivi di sapere che non mi resta nemmeno un soldo da comperare un tozzo di pane. Silv. (Prende i denari) Via, trattandosi di una buona azione, non voglio andar pel sottile, e mi contento di questo.

Schnauben und der Thränenschnupfen! Die regelrechteste Comédie larmoyante im 19. Jahrh., als abgezweigter Thränenkanal und Flussarm herübergeleitet ins 19. Jahrh. aus dem umfassenden Stromgebiet und grossen Wassernetze der weinerlichen Komödie im 18. Jahrh., von La Chansée bis auf Iffland und seine Schule herab. Doch hat auch die Rührkomödie ihre volle Berechtigung, wie schon unser trefflicher Gellert in einer besonderen, akademischen, lateinisch geschriebenen Abhandlung [1]) dargethan. Den Thränensee des rührenden Lustspiels („Lust in Thränen") werden wir, kommt die Zeit heran, noch zu durchsegeln haben; als Argonauten nach Gideon's nassem Schaaffell. Doch dürfte uns, so viel sehen wir voraus, unter den Rührkomödien, die unser literarhistorisches Schifflein bald als triefende mit dem Fischschwanz in der Thränenfluth rudernde Nereiden und sonstige Meerweiber umschwärmen; bald als krächzende, Stürme von Thränenschauerregen verkündende Seemöven um unsere Masten und Segel dereinst flattern und schreien werden — es dürften uns unter diesen Schaaren von Rührlustspielen nicht viele begegnen, deren Thränenwasser so reichlich mit dem Salze des Lebens versetzt und geschwängert ist, wie diese Rührkomödie unseres Piemontesischen Kaufmann-Dramatikers, Stan. Marchisio. Nur wenigen Thränensturmvögeln unter all' den Seemöven dürften wir begegnen, denen es beschieden wäre, sich, wie Marchisio's Olimpia, — die verfolgte Ino des weinerlichen Lustspiels, — mit ihrem Söhnchen Paolino, als Melikertas, in die Salzfluth des Thränensees mit so berechtigter Verzweiflung als Seeschwalben zu stürzen, und so glorreich belohnt für ihre Verfolgungsleiden, als Meergötter und Schiffs-Patrone wieder emporzutauchen. Ist doch Ino das personificirte Wasser [2]), mithin auch das vergötterte Thränenwasser der weinerlichen Komödie.

Der erste Act schliesst mit solchem Wasser und damit: dass Olimpia ihren Paolino nach Bettina ausschickt, die, von einer glücklichen Ahnung beseelt, als Brieftaube mit Nachricht von

---

1) De comoedia commovente. Lips. 1751. 4. Von Lessing übersetzt in seiner Theater-Bibl. Stück 1.; mit Lessing's eignen Bemerkungen über das rührende Lustspiel, als Zusatz. — 2) Creuzer. Symb. III. S. 97. Anm. 27. (2. Ausg.)

dem verschollenen Gatten zurückzukehren, der trostlosen Freundin in Aussicht gestellt hatte.

Und wirklich kehrt die Dodon'sche Weissagungstaube, und schon in der ersten Scene des zweiten Acts, als Brieftaube zu Olimpia zurück, mit wenigen aber inhaltsreich beglückenden Zeilen aus Cadiz, worin ihr der seit Jahren für sie verloren gewesene Gatte mittheilt, dass fünf Briefe, die er ihr im ersten Jahre seiner Flucht geschrieben, unbeantwortet geblieben; dass der nun beendigte Seekrieg in den folgenden Jahren einen brieflichen Verkehr mit Europa unmöglich gemacht hatte; dass er nun aber, nach wiederhergestelltem Frieden, den Entschluss gefasst, ins Vaterland zurückzukehren, begleitet von dem theueren, liebevollen Oheim, der ihn wie seinen Sohn aufgenommen und gehalten, und der ihm nun auch nach Toscana folge, um selbst für den Neffen vom Landesherrn Gnade, wegen des Duells, zu erwirken. Gestern in Cadiz angekommen, hoffen sie binnen 20 Tagen in Livorno einzutreffen. O namenlose Freude! Bettina rechnet aus, da heute der 29. Tag verstrichen, könnten sie vielleicht schon angelangt seyn. Olimpia. „O Gott! Welche Unruhe, welche Sehnsucht, welches Herzpochen, welche Lust! O süsse Hoffnung, die mich mit Freuden überschüttet! Seyd gesegnet ihr Kümmernisse, die mich einer solchen Glückseligkeit entgegenführen. Der Himmel ist gerecht, und schützt mit seinem Schilde die unterdrückte Tugend.“ [1]) Gewiss! Aber nicht zu früh, nicht schon im zweiten Act einer Rühr- und Tugendprüfungskomödie.

Ach! Eine solche schwere Prüfung kommt gleich in der nächsten Scene dahergestampft. Olimpia's böser Dämon, ihr Schwager, Staatsrath Leopoldo, erscheint nun, er selbst, als Executor. Den ihm von Olimpia hingereichten, soeben durch Bettina erhaltenen Brief ihres Gatten, Teodoro, würdigt er kaum eines Blickes. Erst nachdem der Herr Staatsrath das weibliche Ehr- und Schamgefühl seiner schutz- und hülflosen Schwägerin alle Foltergrade schreckender Bedrohung hat bestehen lassen,

---

1) Oh Dio che smania, che palpito, che contento! Oh dolce speranza che mi ricolma di gioja! Oh ben sofferti affanni che mi conducete a tanta felicità! Il cielo è giusto, e si fa scudo all' oppressa virtù.

unter andern Marterwerkzeugen auch die Argumente der Selbstsuchtsphilosophie des Verfassers des Système de la Nature anwendend, das auch die Holbache der neuesten Naturforschung wieder als Evangelium predigen — erst nachdem Staatsrath Leopoldo das Gewissen für ein Gedankending, ein leeres Hirngespinnst, erklärt [1]), und den articulum fidei von Molière's Tartuffe betont hat: hinter dem Teppich der Scheintugend vor der Welt getrost mit allen verbotenen Lüsten zu spielen [2]) — und erst nachdem er sieht, dass Olimpia alle Foltergrade standhaft und unerschütterlich ertragen; und auf den Brief ihres Gatten, seines Bruders, sich berufend, auch die Drohung mit dem Apotheker Silvestri und mit Verfolgung seinerseits, auf Grund seiner Schuldforderung von hundert Scudi, zurückweist; erst nachdem er das Arsenal seiner ganzen Verworfenheit erschöpft hat, benutzt er diesen selbigen Brief, um dem Herzen der Unglücklichen den Todesstoss zu versetzen. Weinend fleht sie, bis zur nahe bevorstehenden Ankunft ihres Mannes sich nur gedulden zu wollen. „Ihr faselt", lächelt die Canaille tückisch. „Er wird niemals eintreffen", und reicht ihr ein aus Livorno an ihn gerichtetes Schreiben hin, worin ihm mitgetheilt wird: dass das amerikanische Schiff, il Franclino, worauf sich des Staatsraths Onkel und Bruder Teodoro befanden, vor Livorno gescheitert sey; und dass man bis jetzt keine Kunde inbetreff der beiden Passagiere erhalten. Olimpia fällt hin, wie vom Schlag getroffen. Bettina ist herbeigeeilt. Olimpia erwacht nur aus der Ohnmacht, um sich dem Jammer und der Verzweiflung in die Arme zu stürzen. Bettina wittert im Stillen Ränke; vermuthet, dass der Brief aus Livorno gefälscht sey, und deutet dies auch der Olimpia an, nachdem sich der Staatsrath mit der tröstlichen Versicherung, morgen wiederzukommen und unnachsichtlich gegen Olimpia vorzugehen, entfernt hat. Bettina sagt geradezu: sie halte den Brief aus Livorno für geschmiedet und für eine Falle. [3]) In diesem Augenblick kommt der kleine Paolino mit einer Geld-

---

1) Questa coscienza è un ente di ragione ch' io non conosco. — 2) Credete a me; non vi è colpa che nell' apparenza. Salvata questa, salvato tutto. — 3) Ed io, all' apposto, credo che questa nuova sia una fandonia, una trappoleria.

börse in der Hand voller Goldstücke. Bettina betrachtet den Fund als ein Geschenk der himmlischen Vorsehung. Olimpia. „Der Himmel gebietet, sich nicht anzueignen fremdes Gut.“ [1]) Und hat ihren Entschluss auch schon gefasst: den Besitzer der Börse aufzusuchen, und begiebt sich, mit Paolino an der Hand, sogleich auf den Weg. Der Vorhang fällt nicht eher, als bis ihr Bettina die Hände geküsst in freudiger Rührung, und ausgerufen: O Engel an Tugend! [2]) Ach, dass die Bretter, die die Welt bedeuten, ein Himmel voll solcher Tugendengel sind; und dass diese Welt selber eine Schaubühne bedeutet, wo aus jeder Bretterspalte und aus allen Winkeln und Ecken und durch alle Wände, wie in dem Ballet Satanella, tausende von Teufeln und Staatsräthen die gehörnten Köpfe hervorstecken, und kein einziger Tugendengel darunter wie Olimpia; nicht einer!

Im dritten Act wimmelt es gar von Tugendengeln; Wesen aus der andern Welt, aus Amerika nämlich: Onkel Valeriano aus Carlstown, und sein Diener Ralf; überirdische, nicht bloss überseeische Menschenseelen; nichts wie Gemüth und Thränensack vom Kopf bis zum Fuss; die reine lautere Herzensgüte vom Wirbel bis zur Zeh; Cherubim, deren Leib voller Augen, und jedes Auge voller Mitleidsthränen und Tropfen erbarmungsreicher Nächstenliebe; deren Hände nichts thun, als wohlthun; deren Arme bloss dazu da sind, um Armen unter die Arme zu greifen und sie ans Herz zu drücken; deren Füsse nur ausgehen, um Geldbörsen zu verlieren und sie von Bedürftigen und Nothleidenden finden zu lassen. Anerkennen, ja höchlich preisen muss man aber die Fertigkeit, die Bravour des Rührdichters, der es verstanden, diese himmlischen Seelen nicht nur in menschliche Leiber zu kleiden, Fleisch von unserem Fleisch und Bein von unserem Bein — dem es auch gelungen, in Onkel Valeriano und seinem Diener Ralf die ansprechendsten Bühnenfiguren, Charaktere zu zeichnen, die zu den erfreulichsten und wohlthuendsten, auch den Zuschauern und uns Lesern wohlthuenden Gestalten der Rührkomödie gehören; ja mehr noch: dem das Schwierigste, für den italienischen Bühnendichter namentlich,

---

1) Il cielo ci commanda di non ritenere la roba d'altrui. — 2) (bacciandole la mano) Oh angelo di virtù!

Schwierigste gelungen: diesen an sich schon zusagenden Charakteren ein nationales, ein national-amerikanisches Gepräge zu geben: den Gutmüthigkeits-Humor; dem es gelungen, den Ralf insbesondere die stachlige Schaale der englischen Herzens-Race hervorkehren zu lassen, welche das trefflichste, feinfühlsamste Menschenherz als süsse, köstliche Frucht einschliesst, die den durstigen, in der Wüste dieser Welt verschmachtenden Wanderer labt und erquickt. Wären es auch nur Figuren, den englischen Romanen des 18. Jahrh. abgelauscht; so bezeichnen sie doch, in dieser Beziehung mindestens, gegen die Komödie des Goldoni einen namhaften Fortschritt, welche, in Rücksicht auf Sitten- und Charakterschilderung fremder Nationalitäten, noch in den Kinderschuhen umherläuft. Das Verdienst der Erweiterung des Personalbestandes der italienischen Komödie, und der Bereicherung derselben durch Charaktere und Figuren fremdländischen Gepräges durften wir schon einigen von Marchisio's Vorgängern, insbesondere dem Albergati und Federici, zusprechen: doch möchten sich, selbst bei diesen, keine Komödienfiguren von der Nationalitätswahrheit im physiognomischen Charaktertypus und von der Eigenthümlichkeit der beiden Personen in Marchisio's Börsen-Komödie finden. Denn auch der Onkel, Valeriano Orlandini, obgleich Italiener von Geburt, trägt ganz das Wesen und die Eigenart des Nordamerikaners in dem Humor seiner Herzensgüte zur Schau. Ein Beweis mehr von der continuirlich zunehmenden, Literatur, Sitte und Gesellschaft durchdringenden Germanisirung des italienischen Nationalgeistes, gegen welche sich dieser vergebens mit einem renommistischen „L'Italia farà da se" zu sträuben und abzusperren eifert; und die denn auch, wie die Geschichte der italienischen Literatur zeigt, sich ihm am gemässesten und als Fortschritts- und Entwickelungsformel am heilsamsten erwiesen, nachdem der eigentliche, schöpferische, und selbst als solcher von provençalischen und römischen Kunstformen und Erfindungen beherrschte Nationalgeist der italienischen Literatur sich in den unsterblichen Hervorbringungen des 14., 15. und 16. Jahrhunderts ausgelebt hatte. Der spanische Einfluss im 17., der französische im 18. Jahrhundert haben sich überwiegend verderblich für Italien, in Hinsicht auf Sitte, Literatur und Theater, erzeigt. Italiens zweite Renaissance beginnt mit der

mächtigen Einwirkung germanischer Sitte auf seine hervorragendsten Geister. Den Unterschied jener ersten und dieser zweiten Renaissance kennzeichnen die geistigen Vermittler und Träger derselben am prägnantesten. Die Gründer und Erzväter der ersten Renaissance, von Dante ab bis auf Tasso: nationale Kunstgeister ersten Ranges, Apollinische Schöpfer. Die Träger, Geschäftsträger der zweiten: Virtuosen des Eklekticismus; Mischkünstler cosmopolitischer Literaturen, Mercuriales viri [1]), Handlungsreisende — dramatischer Handlung; commis-voyageurs in Geschäften der modernen Weltliteratur und Geistesindustrie; Nationalitäten-Vermittler und Versöhner, dem Amte ihres Schutzgottes entsprechend, des „thätigen Argoswürgers“ [2]); Würgers feindseligen Argwohns und ungastlichen Verdachtes; dem Amte des geschäftigen Götterboten entsprechend, um dessen goldenen Stab (Caduceus) zwei hadernde Schlangen sich friedsam und traulich ringeln [3]); und dessen unsichtbares Geleit den Lösegeschenken des Priamus die bewegende Kraft verlieh, den grimmen Zorn des Todfeindes, des Achilles, zu entwaffnen, und ihn versöhnlich zu stimmen. [4])

---

1) In den Thatenkreis des Mercur fällt auch die Culturmission, die Sittigung neuzeitiger Menschen:

> Mercuri, facunde nepos Atlantis,
> Qui feros cultus hominum recentum
> Voce formasti catus et decorae
> More palaestrae,

> O Mercur, des Atlas Enkel,
> Der die rohen Sitten der neuen Menschheit
> Du geschickt durch Sprache geformt und Uebung
> Ziemender Ringbahn. Hor. Od. I, 10.

2) διάκτορος Ἀργειφόντης. Il. XXIV, 339 (διάκτορος: internuncius: Unterhändler.) — 3) Hom. Hym. I, 10. — 4) Hor. a. a. O.

> Quin et Atridas, duce te, superbos
> Ilio dives Priamus relicto
> Thessalosque ignes et iniqua Trojae
> Castra fefellit.
> Ja, von dir geleitet berückt' des Atreus
> Stolze Söhne Priam, als Troja goldreich
> Er verliess, durch Thessaler Feu'r und Troern
> Feindliche Lager. Hor. a. a. O.

Onkel Valeriano's erstes Geschäft in Florenz war: die Geldbörse zu verlieren, die der kleine Paolino gefunden; ein Meisterstreich vom Lustspielgott, dem Zufall, der ja wieder nur der Gelegenheitsmacher, der Götterbote, der geschäftige Internuntius, der unsichtbare Hermeias ist, der Zuschanzer und Indiehändespieler glücklicher Funde. [1]) Ralf, dem Onkel Valeriano von der verlorenen Börse erzählt, hält es für wahrscheinlicher, dass sie ihm gestohlen worden. Valeriano: „Warum glaubst du das?“ Ralf: „Weil wir in Europa sind.“ [2]) Ins Fremdenbuch schreibt sich der Onkel als Antonio Benvenuti ein aus Florenz: theils wegen der Schritte, die er zu Gunsten des Neffen zu thun denkt, über dessen Haupt noch die Todesstrafe schwebt: theils auch, um sich die zudringlichen Vetterschaften und Schröpfer von Onkelbörsen vom Leibe zu halten; die braven und bedürftigen Verwandten aber zu prüfen und zu beglücken. Vor dem Erkanntwerden sichert ihn eine dreissigjährige Abwesenheit. Doch erwachte in ihm beim Betreten des vaterländischen Bodens die alte Liebe zur Heimath. Händereibend vor Vergnügen läuft der Onkel im Zimmer auf und ab, dem Ralf die Jugenderinnerungen schildernd, die in seiner Seele auftauchen. Er strömt die Freude aus allen Poren aus, und aus den Augen quillt sie ihm in hellen Tropfen. Ralf erinnert ihn an die nächsten Erinnerungen: den vor drei Tagen erst überstandenen Schiffbruch und an die verlorene Börse. Was liegt am Schiffbruch, der ihnen und ihrer Habe kein Haar gekrümmt — entgegnet der Onkel. — Und die Börse? — Die kann irgend ein armer Teufel gefunden haben. Ralf. Mag seyn. Valer. Dem sie sein Elend erleichtert. Ralf. Mag seyn. Valer. Zuweilen entspringt aus einem Uebel etwas Gutes. Ralf. Mag seyn. Valer. Und komm mir nicht mit dergleichen Trübseligkeiten! Verstehst du mich? Ralf: Ich verstehe. Valer. Und wenn ich vergnügt bin, sollst du's auch seyn. Ralf. I doch ja, da seht nur her, der reine Jubel. Ich kenn' mich gar nicht aus,

1) Ἑρμῆς κερδῷος τὴν εὕρεσιν δωρεῖται τοῖς ἑαυτοῦ τροφίμοις. Procl. Plat. Alcib. I, 78. — 2) Valer. Perchè sei persuaso? Ralf. Perchè siamo in Europa. „Laufen uns nicht“ — könnte Ralf hinzufügen — „alle Diebe aus Europa zu, wenn sie nur irgend können?“

so wohl ist mir in meiner Haut. Valer. So gefällst du mir. Ralf (mit Hüpfen und Sprüngen) heisa hopsasa! Valer. Lustig und fröhlich! (läuft wieder auf und ab, sich vergnügt die Hände reibend). Ralf. (der ihn still beobachtet) Ich möchte nicht, dass er den Verstand in Amerika zurückgelassen, um sich in Europa dafür mit Narrheit zu versorgen. [1])

Neffe Teodoro, der Geächtete, trifft so eben ein von Livorno; bekommt aber gleich Zimmerarrest in der Nebenkammer vom Onkel, sicherheitshalber, gleichviel ob dem Armen das Herz zerspringen will vor Sehnsucht nach Weib und Kind. Doch darf Teodoro Orlandini noch die Unterredung anhören, die der Onkel mit dem wackern Rechtsfreunde Tolomei hält, der dem Onkel eine Audienz beim Staatsminister verschaffen und nöthigenfalls vor Gericht die Sache des Neffen führen soll. Gelegentlich erfahren wir auch die eigentliche Veranlassung zum Duell zwischen Teodoro und einem jungen Cavaliere. Dieser hatte als Vorgänger des Staatsraths Leopoldo, sich in Teodoro's Haus einzuschleichen gewusst, mit der Absicht, Olimpia zu verführen. [2]) Er kam übel an, und rächte sich durch eine öffentliche Beschimpfung an dem Gatten, der den Buben, vor Gott und Menschen, nur nicht vor der Familie des Cavaliere, gerechtfertigt, im Duell erstach. Den Minister schildert Tolomei als: leutselig, gerecht, von Eifer für das öffentliche Wohl beseelt; Herz und Geist, gross und weit, und der keinen anderen Unterschied kennt, als den von Tugend, die man belohnen, und Laster, das man strafen muss. [3]) Heida, des trefflichen Contrastes zwischen Staatsminister und Staatsrath!

---

1) Val. Può essere caduta in mano di qualche miserabile. Ralf. Sarà. Val. Provedderà con tal mezzo a' suoi bisogni. Ralf. Sarà. Val. Talora da un male nasce un bene. Ralf. Sarà. Val. E non voglio più che mi si parli di tali malinconie. Lo capisci, o non lo capisci? Ralf. Capisco. Val. E quando son allegro voglio che tu pure lo sia. Ralf. Eh figurarsi! Gongolo tutto, e non posso più reggere nella pelle. Val. Cosi mi piace. Ralf. Allegramente dunque (salterellando). Val. Allegramente (Torna a passeggiare e tregarsi le mani per contento.) Ralf. (osservando) Non vorrei che l'amico avesse lasciato l'uso della ragione in America per acquistar la pazzia in Europa. — 2) per trarla alla sua voglia. — 3) Affabile, giusto, zelatore del pubblico bene, largo di cuore e grande d'ingegno, non conoscendo altra distinzione che quella della virtù che si premia e del vizio che si punisce.

Ein Unterschied wie zwischen Tag und Nacht: der Staatsminister die Tugend in Person; der Staatsrath: das eingefleischte Laster. Ganz nach Ifflandischer Beamten-Hierarchie. Die Vortrefflichkeit des Beamtencharakters nimmt zu mit der höheren Stellung. Es wächst der Mensch mit seinen Zwecken; der Beamte mit seiner Stellung. Das beste Mittel zur Veredelung des Charakters ist das Avancement. Der Staatsrath tausche nur mit dem Minister die Stellung, und ihr werdet euer Wunder sehen: augenblicklich wird die Canaille der Schutzhort des öffentlichen Wohls, Wohlthäter des Staates; der gute Engel des Fürsten, Vater des Vaterlands; und im selben Augenblick aber auch der grosse Heilausspender als Minister, mit der Uebergabe des Portefeuilles wird er ein H—fott, ein schlechter Kerl, ein Wittwenvergewaltiger und Bedrücker, ein Staatsrath Leopoldo Orlandini. Im Portefeuille erhält der Minister zu seinem Nabob-Gehalte zugleich auch den Preis Monthyon. Kurz, durch das Ministerportefeuille kommt das Kameel ins Nadelöhr, und der Staatsrath ins Himmelreich der Tugend.

Im Grunde wünscht auch unser Staatsrath Leopoldo nichts sehnlicher, als in dieses Himmelreich zu kommen; ins Himmelreich von Olimpia's Tugend nämlich. Ein Schritt dazu ist sein Besuch bei Signor Antonio Benvenuti (Valeriano), im Gasthof zum weissen Adler. Der Onkel giebt sich für den Reisegefährten des Sig. Valeriano Orlandini und des Sign. Teodoro, Bruders vom Consigliere, aus. Mit der Bestätigung des erlittenen Schiffbruchs betritt der Staatsrath die erste Sprosse auf der Leiter zu Olimpia's Himmelreich. Die Nachricht, dass der Onkel gerettet, vom Bruder aber nichts verlaute, hebt ihn auf die zweite; die Versicherung: der Onkel habe sein ganzes Vermögen beim Schiffbruch eingebüsst, auf die dritte Sprosse, in Erwägung, dass Olimpia dadurch ihre letzte Hoffnung aufgeben müsse, und dass er nun auch den verarmten Onkel nicht weiter zu kennen brauche, wogegen er den reichen Onkel — das hat er dem vermeinten Antonio Benvenuti offen erklärt, — mit Vergnügen in sein Haus würde aufgenommen haben. Die Verarmung des Onkels versetzt ihn um zwei Sprossen näher ans Himmelreich, denn sie entzieht der Olimpia, infolge der Verläugnung des Bettlers und dessen Ausschliessung aus der Familie, die einzige Stütze; die einzige

Brust, an der sie ihr Elend erleichtert fühlen konnte. Das Ansinnen des vorgeblichen Benvenuti, den hülfebedürftigen Onkel von Livorno nach Florenz kommen zu lassen, weist der Staatsrath mit brutalem Hohn zurück: „Ihr sprecht im Fieber. Ich soll wohl dem Elenden noch dazu behülflich seyn, dass er herkäme, mich blosszustellen, und meinem Ansehen zu schaden? Das wäre ein Flecken an meiner Würde.“ [1]) Nun schwingt er sich auf die nächstoberste Sprosse der Himmelsleiter durch die Verdächtigung seiner Schwägerin Olimpia, über die sich der Fremde Auskunft erbeten. Ihre Lage sey der Art, dass er sie morgen wegen einer Schuldforderung werde auspfänden lassen; und ihr Lebenswandel entspreche ihrer Lage. Denn „Freund, Ihr müsst die Welt kennen und wissen, dass die Ehrbarkeit der Frauen im geraden Verhältniss zu ihrer äussern Lage steht“ [2]); je misslicher diese, desto tiefer sinkt auch ihre Sittlichkeit. „Wo wohnt sie?“ Leop. Ich weiss es nicht — und somit Gott befohlen und wendet ihm den Rücken, in der Zuversicht, morgen bei der öffentlichen Versteigerung von Olimpia's letztem ärmlichen Hausrath die oberste Leitersprosse zum Himmelreich zu betreten.

Dem bekümmert nachdenklichen Onkel meldet der Kellner eine Dame. Die Dame ist Olimpia, mit ihrem Söhnchen, Paolino, an der Hand. Beim Eintreten derselben bemerkt Valeriano gegen Ralf im Stillen: Sie ist schön und jung. Ralf: Nicht in den besten Verhältnissen wie es scheint. Hat sich wohl mit dem Wiedererlangen der verlorenen Börse! Haltet nur eine zweite in Bereitschaft. [3]) Val. (zu Ol.) Treten Sie näher. Olimp. (näher tretend) Sind Sie es, der eine Börse voll Goldstücke verloren? Val. Ja wohl, ich bin es. Olimpia (nach Paolino zeigend) Dieser da hat die Börse gefunden. Erzählt bei welcher Gelegenheit der Knabe den Fund gethan, und dass er die Börse, weinend vor Freude, der Mutter gebracht. Val. Und

1) Vaneggiate. Vi pare ch'io debba consentire che questo sciagurato venga a Firenze a farmi scomparire, a screditarmi? Sarebbe questa una macchia al mio decoro. — 2) Amico, voi dovete conoscere il mondo e sapere che l'onestà delle donne è in ragione diretta della suggezzione, in cui vivono. — 3) Val. È giovine, è bella . . . Ralf. E mal agiata, alla apparenza, delle cose del mondo. Altro che riavere la borsa perduta; potete prepararne un' altra.

die Mutter? Olimp. Die Mutter kommt, im Bewusstseyn ihrer Pflicht, die Börse unberührt dem rechtmässigen Besitzer zurückzustellen (giebt ihm den Geldbeutel). Valer. erhebt sich in staunender Ueberraschung. Ralf. (für sich) Das habe ich nicht erwartet. Valer. Ralf. Ralf. Herr. Valer. Was denkst Du davon? Ralf. Ich denke, ich bin in Amerika. Valer. (zu Olimpia) Signora, der edle Zug erregt mein Erstaunen im höchsten Grade. In Ihrer Lage ein solches Zartgefühl, ein solches ehrenhaftes Betragen!... Bei dieser Armuth so viel Tugend, während so viele, die im Ueberflusse leben, der Menschheit zur Schande gereichen!... Sie sind eine Heroine. Ich fühle mich tief bewegt (trocknet sich die Thränen). O süsser Augenblick! o der schönen Tugend! o des unerwarteten Trostes! Ralf. Ist jetzt Zeit zum Weinen? Ich sehe nur Grund zum Lachen. Valer. (scheinbar unwirsch) Wer sagt Dir, dass ich weine? Ralf. Die Thränen fallen Euch ja aus den Augen. Valer. Dummer Kerl! Ich denke nicht daran, zu weinen; ich lache ja, und bin froh von Herzen.[1]) Der Onkel nimmt mit freudestrahlendem Gesicht einige Goldstücke aus der Börse, und giebt sie dem Kleinen. Er bittet die Mutter, die sich entfernen will, noch ein Weilchen zu bleiben; fragt nach dem Namen des Kindes, den sie angiebt. Valeriano zuckt zusammen; Ralf betrachtet den Knaben schärfer, und

---

1) Val. (ad Olimp.) Venite avanti. Olimp. (avanzandosi) Siete voi che avete perduta una borsa piena d'oro? Valer. Appunto; son io. Ol. (additando Paolino) Ecco chi l'ha ritrovata... Valer. E che ne ha fatto? Ol. L'ha subito recata, piangendo di gioja alla sua misera madre. Valer. E la madre? Ol. La madre, conscia del proprio dovere, è venuta a restituirla intatta al suo legitimo padrone (gli dà la borsa). Valer. (si alza sbarlodito dalla sorpresa.) Ralf. (Questa non me l'aspettava.) Val. Ralf. Ralf. Padrone. Val. Che ti pare? Ralf. Mi pare di essere in America. Val. (ad Olimp.) Signora il vostro tratto nobile desta la mia sorpresa, e la desta altamente. Nello stato, in cui siete, tanta delicatezza, tanta onestà! ... Voi povera, e così virtuosa, mentre tanti ricchi disonorano l'umanità!... Voi siete un' eroina... Io sono commosso... (si asciuga le lagrime.) Oh dolce momento! oh, bella virtù! oh non attesa consolazione! Ralf. Ma ora non è tempo di piangere ma di ridere? Val. (affettando burbanza.) E chi si va soguando ch' io piango? Ralf. Vi cadono le lagrime. Val. Sei uno sciocco. Io non piango; ma rido; ma sono contento.

macht seinen Herrn, im Stillen, auf die Aehnlichkeit des Kindes mit einem Gewissen drüben in der Kammer aufmerksam; der Onkel giebt ihm recht. „Wer sind Sie?“ fragt er die Dame. Ihr Name, meint sie, sey gleichgültig; schildert ihm in wenigen Zügen ihre Lage, berührt den Schiffbruch des amerikanischen Fahrzeugs: „der Franklin.“ Val. (in höchster Spannung mit einem raschen Blick auf Ralf, der offenen Mundes dasteht, dann zu Olimp.) Ich weiss davon — doch wer —? Ol. Auf jenem Schiffe befand sich die ihr theuerste Person — ihr Gatte. Val. Wer ist denn Ihr Gatte? Vom Strom ihrer Schmerzgefühle dahingerissen, fährt sie fort, nur im Allgemeinen Person und Verhältnisse anzudeuten. Ralf und der Onkel wissen genug. Beide trocknen sich die Augen. Val. (für sich) Sie ist es, kein Zweifel mehr! zu Ralf: Ralf. Ralf. Herr. Valer. (ihn weinen sehend) Was hast Du? Ralf. Ihr fragt noch? Valer. Lustig, lustig! Freund! Ralf. Seyd Ihr es etwa? Val. Geh hinaus. Ralf. Wenn Ihr mitgeht. Val. Lass mich allein. Ralf. (leise) Kommt, lasst uns nach Charlestown zurückkehren, dort weint man doch wenigstens nicht um solcher Dinge willen (geht weinend ab).[1] „So wissen Sie denn“, beeilt sich der seelenvolle Mann, die Unglückliche zu beruhigen — „Ihr Gatte ist aus dem Schiffbruch davon gekommen frisch und gesund. Olimpia schnellt empor vor Freude, wie von einem elektrischen Schlage durchschüttert. Und Freudenschläge folgen, Erschütterung auf Erschütterung. „Sie heissen Olimpia... Ihr Gatte Teodoro Orlandini... der Oheim Valeriano Orlandini...“ Noch ist es nicht Zeit; noch darf sich der Onkel nicht entdecken, mag sein Herz so ungestüm an die Rippen hämmern, wie es will. Er bleibt bei seiner Rolle eines Freundes und Reisegefährten der beiden Orlandini und erzählt ihr, was er über Teodoro vom Onkel erfahren. Ihr Gatte müsse sich, um nicht erkannt zu werden, in Livorno verborgen halten. „Unglücklicher!“ ruft Olimpia, „Und der Onkel?“

1) Ralf. (si asciuga le lagrime.) Valer. (Piangendo anch' egli.) E dessa, non v'ha dubbio.. Ralf! Ralf. Padrone. Val. (Mirandolo piangere) che hai? Ralf. Me lo chiedete? Valer. Allegro, allegro. Ralf. Come lo siete voi. Val. Va via. Ralf. Venite voi pure. Val. Lasciami. Ralf. (piano) Ritorniamo a Carlestown. Colà non ci tocca di piangere per questi motivi. (Parte piangendo.)

O gewiss kann er nicht nach Florenz kommen, aus Mangel an Mitteln, weil der Schiffbruch ihm Alles geraubt.... O nehmen Sie die Goldstücke zurück, die Sie so gütig waren, meinem Kinde zu geben" — und dringt dem Widerstrebenden die Goldstücke auf, um sie den Nothleidenden nach Livorno zu schicken.[1]) Valeriano, von seinen Empfindungen überwältigt: Sie wollen es durchaus? Ol. Ich bitte Sie darum. Val. Wohlan, so sey's. Ol. Der Himmel segne Sie dafür. Val. (mit überströmendem Herzen) Wisse denn, unvergleichliches Weib — ich sag' es im Namen des höchsten Wesens, das die Tugend belohnt — wisse, dieses heldenmüthige Opfer, das Du bringst, wird nicht ohne Belohnung bleiben. Es wird hundertfache, tausendfache Zinsen tragen. Lässt sich ihre Adresse sagen, und schreibt sie in seine Schreibtafel. Sie entfernt sich mit den überströmenden Gefühlen, die auch den Zurückbleibenden übermannen. So scheidet, um sie untrennbar zu verknüpfen, die Meerfluth zwei von einander gerissene Ländergebiete. Der Onkel lässt durch Ralf, dem noch immer die Augen wässern, den nichts ahnenden Neffen aus dem Versteck herbeiholen. Teodoro muss sich rasch hinsetzen und schreiben, was ihm der Onkel dictirt: „Einem schrecklichen Schiffbruch wie durch ein Wunder entronnen, denke ich zuerst daran, Deine Besorgnisse zu verscheuchen, und Dir mitzutheilen, dass ich lebe, und nur für Dich lebe. Dein Gatte." Teodoro (schreibend) Dein Dich herzinnigst liebender Gatte.[2]) Der Onkel siegelt das Blatt und steckt es zu sich. Teodoro erfährt für's erste nur, dass der Onkel seine Frau gesprochen; hier gesprochen. Teod. Und mein Kind? Val. War bei ihr. Teod. Will davon stürzen. Val. hält ihn zurück. Ich will mein Kind sehen, mein Fleisch und Blut.[3]) Der Onkel hat Mühe, ihn mit Hülfe Ralfs in sein Versteck zurückzubringen. Val. (zu Ralf) Folge mir. Ralf. Wohin? Valer. Zu Freund Tolomei, dann zum Minister; Gerechtigkeit fordern, für die Tugend sprechen, ihr den Sieg erkämpfen, und

1) Fate loro passare questa somma. — 2) Val. (dettando) Scampato come per miracolo da un terribile naufragio, il primo mio pensiero è quello di calmare i tuoi timori, e manifestarti ch' io vivo, e vivo solo per te. Tuo sposo. Teodoro. (scrivendo) Tuo svioceratissimo sposo. — 3) Voglio vedere il mio sangue.

uns als Menschen zeigen, nicht dem Namen nach, sondern durch die That.“ [1])

Der ganze vierte Act ist ein Auctions-Act, worin das Hausgeräth der Olimpia, das der Apotheker, oder eigentlich hinter diesem, der Staatsrath, versteigern lässt, die Hauptrolle spielt. Die Auction arbeitet rüstig der dramatischen Action in die Hände, und die Versteigerung der Steigerung derselben zur befriedigendsten Katastrophe. Unserem Wortspiel, das die Technik des Drama's um eine Begriffsverwandtschaft bereichert, wird der „gute Geschmack“ durch die Finger sehen; wo nicht mag sich der „gute Geschmack“ nur an der eigenen Nase zupfen; eingedenk, dass er selber nur ein metaphorisches Wortspiel ist; und lange kein so zutreffendes, wie das unsrige, das auf die Begriffsverwandtschaft von Auction und dramatischer Action, von Versteigerung und dramatischer Steigerung, und darauf anspielt, dass sich diese Begriffe decken. Findet etwa kein Aufstreich, keine stätige und allmäliche Steigerung in der dramatischen Action statt, wie bei der Auction; bis das Geschick, ähnlich wie dort der Gantmeister, auch hier mit seinem Hammer zuschlägt? Oder wie in unserem vierten Act, mit der Trompete dem sich selbst Ueberbietenden, über alle Gebote hinaus sich in die Höhe treibenden und sie überschreitenden Meistbieter den Zuschlag verkündet? Wird nicht hier wie dort, im Wege dieser Steigerung eine Schuld eingetrieben? Singt nicht hiervon gerade das Parzenlied und der „Erinnyenfestgesang“ mit Weltgerichtstrompetenklang? Und zielt nicht die Verwandtschaft von „Gant“, Versteigerung, und dessen Ableitung vom mittelalterlich-lateinischen „incantus“ und „incantare“ [2]), was ebenfalls „Versteigerung“ und „Versteigern“ bedeutet, — zielt dieser Worte Verwandtschaft mit „incantare“: „durch Gesang bezaubern“, nicht wie mit Fingern auf jene Parzenzauberlieder und Erinnyengesänge, nach dem Tact des Katastrophen- oder Zuschlagshammers, und der Auctionstrompete?

Dass der vierte Act in Marchisio's Börsen-Komödie, als

---

1) Val. Seguimi. Ralf. Dove si va? Val. Dall' amico Tolomei, poi dal ministro di stato a chiedere giustizia, a perorare per la virtù, a farla trionfare: e mostrarci in tal modo uomini, non di nome, ma di fatti. — 2) incantare bedeutet auch im Italienischen „auctioniren“, „verganten“.

Auctionsact zugleich ein wirklicher Steigerungsact ist, der die Handlung hinauftreibt bis zur Katastrophe, dem Zuschlagsact: erhöht das scenische Verdienst, das die eigenthümliche Lebendigkeit des damals noch neuen und originellen Bühnenbildes dem Acte sichert, um den Werth der technisch-dramatischen Vorzüglichkeit. Des Apothekers Silvestri, und des Ausrufers (Banditore) Spielen unter Einer Decke; während Olimpia in der Nebenstube mit ihrem Söhnchen und Bettina ihrer letzten armseligen Habe nachweint, charakterisirt gar trefflich das Gespräch, das die beiden Schächer unmittelbar vor Beginn der Auction führen. Ausrufer (die Trompete erhebend): „Seht her! Das ist die Trompete des jüngsten Gerichts. Bei ihrem Klang erblassen und zittern Euere Feinde, und fühlen sich vernichtet.“ Silv.: So ist es fürwahr. Ich werde denn auch Euere Mitwirkung in Anspruch nehmen, Herr Ausrufer! Sie wissen (seinen Geldbeutel hervorziehend) „dass ich erkenntlich seyn kann.“ Ausrufer: Ihr habt nur zu befehlen. Ihr kennt mich und wisst, wie gern ich Euch zu Willen bin. Silv. Ihr seyd ein Ehrenmann, Herr Ausrufer (giebt ihm einen halben Scudo). [1])

Das par nobile fratrum: Apotheker Silvestri und Staatsrath Leopoldo, ist nun auch beisammen. Die Nachricht des Apothekers, dass Onkel und Bruder aus dem Schiffbruch mit heiler Haut davongekommen, schmeckt dem Staatsrath wie Wurmsamen. Sein kurzes Selbstgespräch, vor dem letzten Ansturm auf Olimpia's Tugend, verräth den Nachschmack der Apothekerpille. Der Ansturm aber, der letzte und verzweifeltste, wird von Olimpia mit Eclat zurückgeschlagen, trotz Hausrath, den der Staatsrath, als Vorwerke der Festung, besetzt hält, und trotzdem, dass er ihr das letzte Bollwerk entrissen: die Gewissheit, dass ihr Mann am Leben. Der Elende, dem sie die Börse zurückgebracht, — insinuirt er — hätte sie schändlich belogen, um sich mit einer

---

1) Banditore. (Alzando la tromba.) Miratela; questa è la tromba del finale giudizio. Allo squillo di lei i vostri nemici impallidiscono, tremano e restano anichilati. Silv. Avete ragione; ed io avrò appunto bisogno dell' opera vostra, Signor banditore, e voi sapete che so essere riconoscente (cava la borsa). Banditore. Comandatemi, se velgo ad obbedirvi. Già mi conoscete. Silv. Siete un galantuomo, Signor Banditore (gli da un mezzo scudo).

erfreulichen Lügenkunde von hülfreicher Dankesverpflichtung loszukaufen. Dass Olimpia dem schlechten Menschen aufs Wort glaubt, ist ein psychologischer Fehler und Verstoss gegen ihren Charakter von erprobter Festigkeit und Intelligenz; ein Verstoss, den weder die dem Unglück eigene, schreckhafte Leichtgläubigkeit, noch der dramatische Vortheil einer zu Nutz und Frommen der Auflösung neugeschürzten Ueberraschung, wettzumachen vermag. Dem Staatsrath freilich trägt die infame Kriegslist nur einen um so heftigeren Rückwurf hinter seine Verschanzungen: das Auctions-Gerumpel und den Lappenkram, ein, wovon der elendeste Lumpen mehr Auctionswerth hat, als er.

Die Versteigerung soll ihren Anfang nehmen. Der Staatsrath stösst auf Valeriano, der sich mit Ralf zur Auction eingefunden, und der für ihn, den Staatsrath, noch immer des Onkels und Bruders Reisegefährte Benvenuti; doch auch als solcher ihm ein Dorn im Auge ist. Valeriano's übler Empfang von Seiten Olimpia's schmerzt uns tief. Er und Ralf stehen da mit offenem Munde, und sehen sich verdutzt und verblüfft an. Valeriano denkt; die Frau, die ihn „Betrüger“ und „Lügner“ schilt, sey inzwischen übergeschnappt; und fragt, wer diese schreckliche Verleumdung gegen ihn zu vertreten wage? „Ich“, ruft frech Staatsrath Leopoldo, und wiederholt ihm ins Gesicht, dass er die Frau mit der Nachricht: ihr Mann lebe, belogen. Ruhig nimmt Valeriano ein Blatt aus seiner Schreibtafel und reicht es Olimpia hin zum Lesen. Es ist das Briefchen, das wir Onkel Valeriano Orlandini seinem Neffen Teodoro am Schlusse des vierten Acts haben dictiren hören. Selbstverständlich wirkt jedes Wort auf Olimpia abermals wie ein elektrischer Freudenschlag; auf den Staatsrath ebenso selbstverständlich, wie die Schläge eines Zitterrochen, die Arme und Beine lähmen. Ein Wortwechsel zwischen ihm und dem verkappten Goldonkel aus Amerika vermindert die Wirkung dieser Schläge nicht. Der Hauptschlag steht ihm noch bevor. Dem kleinen Tischchen, das jetzt zum Aufstrich kommt, sieht man es nicht an, dass von ihm dieser Hauptschlag ausgehen soll. „Acht Paoli für das Tischchen“, schallt des Ausrufers Stentorstimme. Einen halben mehr, bietet ein Trödler. Ueberbietungskampf zwischen Trödler und Valeriano. Bis auf zehn Paoli ist das Gebot getrieben.

„Halben", winkt der Trödler. Ausr.: „Zehn und einen halben Paoli". „Zwei", winkt Valeriano. Ausr.: „Zwölf und einen halben". Trödler: „Halben". Ausr.: „Dreizehn". Ein zweiter Trödler: „Einen mehr". Ausr.: „Vierzehn Paoli". Valer. (mit starker Stimme und einem derben Faustschlag auf's Tischchen: „Tausend Ducaten". Die stärkste Elektrisirmaschine und zehn Zitterrochen bringen keine solchen Schläge zu Stande, wie die, welche das ganze Auctionspersonal, Käufer und Commissar, Pedelle und Ausrufer durchzucken. Silvestri hält den Amerikaner für verrückt. Die staunende Betäubung geht in schallendes Gelächter über. Ausrufer: „Tausend Ducaten, tausend Ducaten das Tischchen. Wer bietet mehr? Tausend Ducaten. Bietet niemand mehr? Niemand? Fort mit Schaden." Trompetenstoss. Olimpia: „Mein Herr"... Valeriano. Nur stille! (zieht eine Börse voll Goldstücke.) Leop. Was soll das bedeuten? Valeriano. Schweigt! Silvestri. Was habt Ihr gethan? Val. Eine gute Handlung. Ralf: Mein Herr, hoch! Volk drängt sich an Valeriano. Valer. (zum Auctionsbeamten) Herr Commissar! In dieser Börse befinden sich 300 Ducaten (händigt ihm die Börse ein). Nehmen Sie diese vorläufig. Sie würden mich verbinden, wollten Sie den Rest in meiner Wohnung in Empfang nehmen: Gasthof zum weissen Adler. Mein Name ist Antonio Benvenuti. Bringen Sie mit, wen Sie wollen. Auch Sie, Signora Olimpia, erwarte ich bei mir. Die Auction wird eingestellt. (Zu Olimpia) Sie können es verlangen, da Sie nun die Mittel besitzen, Ihre Schulden zu bezahlen. Muth, Frau Olimpia! Lassen Sie das Staunen fahren. Vertrauen Sie mir und denken Sie an den Spruch: Auf Regen folget Sonnenschein. (Ab, begleitet von Ralf und der Menge.) [1])

---

1) Banditore. A dieci paoli un tavolino. Uno del Popolo. Mezzo. Band. A dieci paoli e mezzo. Val. Due. Band. A dodici e mezzo. Uno d. P. Mezzo. Band. A tredici. Altro d. P. Uno. Band. A quattordici. Valer. (Forte e battendo con una mano sul tavolino.) Mille ducati. (sorpresa generale.)... Silvestri. (È pazzo costui?) (Il popolo prorompe in gran risate.) Band. A mille ducati; a mille ducati un tavolino. Chi dice? A mille ducati. Chi dice? Nessuno? Vada (suona la tromba.) Olimp. Signore... Valer. Zitto (leva una borsa piena d'oro). Leopoldo. Che significa questo? Valer. Silenzio. Silvestri. Che avete fatto? Valer.

Segretario, Leopoldo, Silvestri, Banditore starren einander an, wie die Gesellen in Auerbach's Keller, Einer mit des Andern Nase in der Hand und mit geschwungenen Messern zum Weintraubenschneiden. Silvestri. Ich bin ganz verblüfft, verstummt und versteinert. Leop. Wer mag das seyn? Segret. Lasst uns ihm folgen. Silv. Folgen wir ihm. Leop. Auch ich will ihn kennen lernen (rasch ab insgesammt). Olimp. Bettina. Bett. Sie dürfen nun Trost schöpfen, verehrte Frau! Olimp. Was soll ich nur davon denken? Bett. Denken Sie an die Gnade des Himmels, an die Güte dieses fremden Herrn und an das Sprichwort: Auf Regen folgt Sonnenschein. Bettina nimmt Paolino auf den Arm und küsst ihn. Olimpia erhebt die Hände zum Himmel, und geht mit Bettino und Paolino in das andere Zimmer.[1])

Für Marchisio's Bravour in der Komödientechnik spricht auch die hier beim Uebergange vom 4. zum 5. Act eintretende Spannungspause. Alles scheint rein und glatt von der Spuhle gelaufen; die Lustspiel-Katastrophe bis auf die Nagelprobe abgeschlossen, ad unguem deducta; Olimpia's schliesslicher Triumph und Tugendsiegespreis gesichert: gleichwohl wird der fünfte Act mit lebhaftem Verlangen erwartet, der doch hier nur die reife Frucht ist, die sich von selbst ablöst und uns in den Schooss

---

Una buona azione. Ralf. Evviva il mio padrone! (Il popolo si affolla ad osservare il Sign. Valeriano.) Valer. Signor Segretario, eccovi in questa borsa una caparra di 300 ducati (gliela rimette). Ritiratela. Mi farete cosa grata se verrete a casa mia per ricevere la somma rimanente. Io mi chiamo Antonio Benvenuti, e sono allogiato alla locanda dell' aquila bianca. Chi vuol venire con voi venga. Signora Olimpia, aspetto voi pure. Sia sospesa l'asta pubblica. (ad Olimpia) Voi potete pretenderlo, avendo adesso con che pagare i vostri debiti. Coraggio, Signora Olimpia, uscite della sorpresa, fidatevi di me, e pensate al proverbio che dice: dopo la tempesta viene la calma. (Parte seguito da Ralf e dal Popolo.) —
1) Silv. Io sono sbalordito, muto ed impietrato. Leop. E chi può essere costui? Segret. Seguiamolo. Silv. Seguiamolo. Leop. Voglio conoscerlo anch' io. (partono in fretta.) Olimp. Bettina. Bett. Si consoli, Signora padrona. Olimp. Che debbo mai pensare? Bett. Dee pensare alla clemenza del cielo, alla bontà di quel forestiere, ed al proverbio che dice: dopo la tempesta viene la calma. (Si prende in braccio il Paolino e lo bacia. Olimpia alza le mani al cielo, ed entrano nell' altra camera.)

fällt. Diese Beschaffenheit eines fünften Actes scheint uns denn auch die mustergültige, namentlich fürs Lustspiel. Ein kunstgerechter Abschliessungsact darf nichts unerwartet Neues bringen und muss dennoch die Spannung, das sympathische Verlangen rege erhalten; mit eigenen Augen die uns werthgewordenen Personen beglückt zu schauen, und uns an dem Eindruck, den dieses Glück auf sie äussert, zu erfreuen. Eine solche, von eigentlicher Neugierde freie und reine Erwartung des Schlussactes entspringt aus einem schönen menschenfreundlichen, an der Freude schwergeprüfter und guter Herzen mit Wohlgefallen sich betheiligenden Gefühle, das der letzte Act eben rein und lauter befriedigen soll. Das thut denn auch unser fünfter Act aufs beste.

Von blosser Neugierde werden zu Valeriano ins Hotel eben nur die Personen von schlimmen, unlautern, gemeinen und misstrauenden Gesinnungen hingeführt: Staatsrath Leopoldo, Apotheker Silvestri, der Auctions-Ausrufer und Commissar. Olimpia mit Paolino und Bettina finden sich auf den Wunsch des Wohlthäters ein. Olimpia mit dem stillen Vorbehalte, die Wohlthaten des fremden Mannes nur unter Wahrung ihres guten Rufes, ihres Ehr- und Zartgefühls, anzunehmen. Sie bringt auch dieses Bedenken sogleich zur Sprache: „Können Sie“ — sagt sie zu Valeriano (für sie und die Anderen auch jetzt noch Antonio Benvenuti) — „Können Sie mich gegen etwaige ehrenrührige Verdächtigungen sicher stellen; so will ich und mein Kind ihre grossmüthige Hülfe annehmen und des Himmels Segen auf Sie herabflehen. Im entgegengesetzten Falle werden Sie es nicht übel empfinden, wenn wir auf Ihr Geschenk Verzicht leisten.“ „Ich ziehe dem Golde, das Sie uns so grossherzig bestimmen, einen kostbareren Schatz vor: den eines ruhigen Gewissens und eines unbescholtenen Wandels.“ Valeriano (staunend) Ralf, hast Du vernommen? Ralf. Und bin noch ganz wie verzückt. Valer. Was meinst Du dazu? Ralf. Ich meine, diese Frau ist eine Stammpflanze aus unserer Gegend, die im fremden Boden trefflich gediehen. Valeriano (mit edler Wärme). Betrachte sie, Ralf! sieh sie Dir genau an und bewundere sie. Kehrst Du in die vereinigten Staaten zurück, in den Schooss Deines Vaterlandes: sage Deinen Landsleuten: „Ich durchschiffte die Meere, durchwanderte ganz Europa, besuchte viele Länder und

fand überall Gutes mit Schlechtem vermischt. Als ich aber nach Italien kam, dem köstlichen und vom Himmel mit Vorliebe begünstigten Lande, sah ich den seltensten und herrlichsten Triumph der Tugend „und dann wirst Du auch den Namen und die Eigenschaften dieser engelgleichen Frau verkünden dürfen.“ [1])

Das Compliment mochten die italienischen Frauen in Parquet und Logen mit freundlichem Lächeln erwidern; im Herzen aber, wenn nicht jeder Funke von Selbstkenntniss in ihnen erloschen, dem Ralf rechtgeben: dass diese Frau, diese Olimpia, ein aus amerikanischem oder angelsächsischem, oder deutschem, kurz aus germanischem Boden nach Italien verpflanztes exotisches Gewächs sey, das unter der Pflege des vorzüglichen Kunstgärtners ausländischer Pflanzen, Stanisla Marchisio, gar trefflich gediehen. Mit Goldoni starb der letzte grundnationale, stammbürtige, italienische Bühnendichter aus. Seinen Nachfolgern war es beschieden, die vielseitigere, eklektische Virtuosität, die wir als einen zur höchsten Vollkommenheit ausgebildeten Dilettantismus bezeichneten, nur durch eine Fälschung der italienischen Nationalität, oder doch einen Beischlag von germanischem Wesen zu erkaufen. Doch — um auch in dieser Beziehung gerecht zu seyn gegen die namhaften Verdienste der ital. Dramatiker des Jahrhunderts — fanden sie nicht zum Theil schon ihre Nationalität von dem Fusionsbestreben, Vermischungs-, Versippungs- und Verquickungs-

---

1) Olimp. . . . Se credete di poter essermi scudo contro qualunque ingiuriosa imputazione, in tal caso mio figlio ed io accettiamo il vostro favore, e giuriamo di sempre implorare dal cielo ogni benedizione per voi. Nel caso contrario, non siavi discaro di ripigliare il vostro dono. Io preferisco all' oro, di cui volete essermi cortese, un tesoro più prezioso, quello di una coscienza tranquilla e di una condotta illibata. Valer. (stupefatto) Ralf, hai tu udito? Ralf. E sono ancora estatico. Valer. Che ti pare? Ralf. Questa donna mi pare una pianta delle nostre contrade prosperata in altro suolo. Valer. (con nobile trasporto) Guardala, Ralf, la contempla e l'ammira. E quando sarai di ritorno agli stati Uniti, nel seno della tua patria, dirai a tuoi concittadini: io traversai i mari, scorsi mezza Europa, visitai molti paesi e trovai dovunque il bene in mescolanza col male. Ma giunto in Italia, in quel suolo delizioso e favorito con predilezione del cielo, vidi il più raro, il più luminoso trionfo della virtù; ed in quel punto farai conoscere il nome e le doti di quest' angelina donna.

beflissenen, die National- und Völkerverschiedenheiten bis auf ein gewisses Maass ausgleichenden Geschichtsgeistes mit germanischen Elementen so versetzt und bis ins innerste Geäder davon so durchdrungen, dass ihre Bühnenfiguren doch wieder als treue Abbilder heimathlicher Charaktere erscheinen dürfen? Derart dass, bei solcher Bewandtniss, nun umgekehrt: die Bestrebungen Derjenigen als widersinnig und jedes geschichtlichen Sinnes baar zu erachten wären, welche diese geschichtliche Mischcomposition, dieses historische „Korinthische Erz“ wieder aus ihrem Volke herausschmelzen möchten. Für den Zeit- und Geschichtskundigen leistet gerade dieser Schmelzkitt, dieses scheinbar heterogene Binde- und Zusammenschweissungsmittel Gewähr für die Dauer und den Bestand des wiedererstandenen, befreiten Italiens. Die Geschichte macht es gar oft wie Benvenuto Cellini, der bekanntlich den Guss seines Perseus nur dadurch rettete und zu Stande brachte, dass er in die fliessenden Erzmassen sein zinneres Küchen- und Tischgeräth warf. Das Legiren ist ein wesentlicher und richtiger Behelf und Kunstgriff auch beim Schmelzguss der Völker. In der Regel wird bei solcher „Beschickung“ des Erzgemenges ein unedleres Metall als Zuschlag genommen; bisweilen aber auch ein edleres: wie z. B. beim Gusse jener ehernen Reiterstatue eines deutschen Churfürsten, wozu der deutsche Kunstgiesser, im Widerspiel zu Benvenuto Cellini's Zinngeräth, sein Silbergeschirr als „Fluss“ und Zuschlag in die geschmolzene Erzmasse warf. Aehnlich verfuhr die Geschichte unseres Jahrhunderts beim Umguss und Umschmelzen des italienischen Volkes, wozu sie, als Schmelzkitt, Beischlag und Zusatz, germanisches Silber vom reinsten Korn, germanische Geistesart, mischte. Zeigt das italienische Volk nicht schon als solches, als geschichtlicher Nationalkörper, als geschichtliches Gemische aus so vielerlei Völkergemengsel, diesen ursprünglichen Fusionscharakter?[1]) Was Wunder, wenn auch ihre geistige, ihre literarische Nationalität diesen Mischguss verräth; diese Amalgamirungstendenz an den Tag legt?

Die Sicherheit, die Olimpia von dem vermeinten Sig. Antonio Benvenuti darüber verlangte, dass sie, ohne Nachtheil für

1) Gesch. d. Dram. IV. S. 132 ff.

ihren guten Namen, seine Wohlthaten annehmen könne, lässt nicht lange auf sich warten. Sig. Tolomei, Valeriano's erprobter Freund und Teodoro's Sachführer in der Duellangelegenheit, überbringt den vom Grossherzog für Teodoro erwirkten Gnadenbrief dem Valeriano. Nachdem ihn dieser, zitternd vor Freude, gelesen, und den trefflichen Freund und Anwalt, weinend vor überströmender Herzenslust, umarmt, giebt er das Gnadenrescript der Olimpia mit den Worten zu lesen: „Dieses Blatt, tugendhafte Frau, wird der Schild Ihrer Ehre seyn. Nunmehr können Sie ohne Bedenken meine Geschenke annehmen und glücklich seyn.“ [1]) Und wie glücklich, wie über alle Beglückungen letzter Lustspielacte hinaus glücklich nun, als, auf einen Wink von Valeriano, Ralt aus dem Nebenzimmer ihren Gatten Teodoro treten lässt, den der Onkel, bis der rechte Augenblick gekommen war, unter Schloss und Riegel festhalten musste, eingedenk des weisen Dichterspruches: „Ripeness is all“; „Reifseyn ist Alles.“ Auch ist uns kein Lustspiel dieser Gattung bekannt, das jene Reife mit solcher Vorbereitungskunst, mit so wohlthuender Allmälichkeit und Steigerung, nnd unter dem Einflusse so trefflicher und natur-, wenn auch nicht nationaltreu, gezeichneter Charaktere herbeiführte, wie Marchisio's „Verlorene Börse.“ Mit gutem Gewissen dürfen wir daher dieser Komödie vor allen uns bekannten italienischen Rührspielen solchen Schlages, die besten des Federici und Albergati nicht ausgenommen, die erste Stelle zuweisen. Verlohnt es sich noch, ein Wort an Staatsrath Leopoldo's innere Beschämung, Zerknirschung, Vernichtung, zu verlieren, die ihn beim Anblick des Seelenglückes seiner von ihm so infam misshandelten Opfer, und noch mehr beim Anblick des nun aus seinem Incognito hervorgetretenen Onkel-Millionärs, zerschmettert? Staatsrath Leopoldo presst seine Zermalmung in die einzige Phrase: „Wohin find' ich mich gebracht?“ [2]) Diese Genugthuung reicht für ein Lustspiel vollkommen aus. Die Komödien-Nemesis wirft den Staatsrath als unbrauchbaren und selbst für das niedrigste Auctionsgebot zu schlechten Hausrath unter den Trödel-Ausschuss.

---

1) Prendi, virtuosa donna; con questa carta avrai lo scudo dell' onor tuo. .... Ora puoi ricevere senza scrupulo i miei doni, ed essere felice. — 2) (A qual termine mi trovo io candotto!)

Schleichen wir uns nun an Marchisio's übrigen Stücken vorbei, wie die Katze an den Milchtöpfen, nachdem sie die Sahne abgeschleckt. Das nächstbeste: ‚L'Inimico delle Donne' „Der Weiberfeind", würde uns doch nur schmecken, wie der Katze, die noch die Schmanttropfen am Barte hängen hat, die dünne Milch schmeckt; möchten die Scenen auch noch so spannend und rührend seyn, wo die heimlich mit dem Pflegesohn des Weiberfeindes vermählte junge und reizende Frau ihn allmälich mit ihrem Geschlechte zu versöhnen strebt, und doch nur, trotz all ihrem Aufgebot an tugendsam-liebenswürdiger und aus dem Herzen stammender Koketterie, den Abscheu des Frauenhassers gegen ihr Geschlecht stärker anfacht. Ein Abscheu, der, nachdem sie von einem verschmähten Gecken dem Weiberfeind als die heimliche Gattin des Pflegesohnes verrathen worden, sich beim Weiberfeinde bis zur Verfluchung des Undankbaren steigert, der ihm ewige Junggesellenschaft zugeschworen, und ihn so schmachvoll getäuscht und eine heimliche Ehe geschlossen. Nach der „verlorenen Börse" würde uns auch die Auflösung nicht sonderlich rühren, wie fein und anmuthig auch ein Zufallsmotiv zur Entwirrung des Lustspielknotens benutzt seyn möchte: ein Frauenportrait nämlich auf dem Deckel der Tabaksdose, die das Söhnchen der jungen Frau dem Weiberfeinde, einem eben so leidenschaftlichen Tabaksschnupfer wie Frauenhasser, zuträgt auf dessen eifriges Verlangen nach seiner vermissten Dose, und Schelten und Rufen nach seinem Diener. Die Dose mit dem Portrait ist ein Erbstück der Argenide, — so heisst die junge Frau, — von ihrer Mutter. Das Portrait: das Bildniss der Mutter, in welchem der Weiberfeind seine vormalige, zärtlich geliebte Frau erkennt, die, von einem Verräther entführt, diesen Abscheu gegen ihr ganzes Geschlecht in dem Betrogenen erzeugte. Die nun als seine Tochter erkannte Gattin des Pflegesohns versöhnt den Frauenhasser, den alten Soldaten, Capitano Albani, mit der verstorbenen Mutter, mit dem heimlich vermählten Adoptivsohn Emilio, mit seinem Diener Renato, der ihm die Dose verkramte, und mehr als das: der von der heimlichen Ehe wusste, ja der sogar Emilio's Frau im Hause des Weiberfeindes verborgen gehalten — versöhnt diesen auch mit seinem Freunde, Armando, dem heimlichen Begünstiger des Ehebundes; und versöhnt ihn endlich auch

mit dem ganzen schönen Geschlecht, das ihm bisher so hässlich und abscheulich bedünkte wie Schlange, Molch und Kröte. Hilft aber doch Alles nicht. Selbst der versöhnte Weiberfeind soll uns nicht mit dem Gedanken einer näheren Entwickelung der Komödie, deren Held er ist, versöhnen. Von allem Anderen abgesehen, haben uns die Weiberfreunde in der italienischen Komödie so viel zu schaffen machen; haben sich diese Weiberfreunde der ital. Komödie in unserer Geschichte schon so breit gemacht; dass wir nicht auch noch an den Weiberfeinden Oel und Mühe, Papier, Druckerschwärze, Raum vor Allem, — Artikel, mit denen wir alle Ursache haben Haus zu halten, — vergeuden wollen. Es bleibt daher unabänderlich und unwiderruflich bei unserem Vorsatz: mit der Erörterung von ein Paar Stücken des dritten Hauptvertreters der italienischen Komödie im 19. Jahrhundert, des

Alberto Nota,

unsere Geschichte des italienischen Drama's zum Abschluss zu bringen.

Die Notizenquelle zu Alberto Nota's Lebensabriss fliesst uns äusserst spärlich. Das Licht der Welt erblickte er zu Turin 1775. Von da verbirgt sich das junge Lebensbächlein vor uns, und hüpft erst 10 Jahre später wieder hervor, um uns rasch mitzutheilen, dass der zehnjährige Knabe schon den Goldoni las. Duckt aber gleich wieder unter, und springt nach weiteren fünf Jahren abermals empor, von einer fünfactigen Komödie in den Flaumbart murmelnd, die der Jüngling, Alberto Nota, im Alter von 15 Jahren schrieb — und husch wieder wie ein Schlänglein entschlüpft, oder wie der Blitz auf Nimmerwiedersehen. Wir müssen uns daher mit den Paar Notizen-Kieselchen begnügen, die wir in der Kieselspur fanden, welche das versiegte Lebensbächlein zurückgelassen. Hatten doch Griechen und Römer Votirsteinchen; die Römer sogar Notirsteinchen (rubro notanda calculo); lasse man denn auch unsere Paar, im Kiesel von Alberto Nota's Lebensbächlein gefundenen Nota-Steinchen für voll gelten. Einer dieser Erinnerungs-Kieselchen — denn auch solche gab es — bei den Thraciern z. B., die durch weisse Steinchen glückliche, durch schwarze unglückliche Ereignisse bezeichneten und

sie als ihre geschichtlichen, mithin auch biographischen, Denkmale aufbewahrten.[1]) — Das eine unserer Nota-Kieselchen giebt an, dass Alberto im 18. Jahre Dr. Juris wurde. Ein zweites, nennt ihn als Substituten am Tribunal von Vercelli im Jahre 1811. Einem dritten zufolge, versah unser Alberto, nach Rückkehr des Königs von Sardinien, Victor Emanuel I.[2]), die Stelle eines Bibliothekars beim Prinzen von Carignano.[3]) Ein anderes Kieselchen bezeichnet ihn unter der Jahreszahl 1818 als Unterpräfecten der Division von Nizza. Wieder ein anderes, als Präfecten von Covi. Auf dem einen der letzten zwei Notirsteinchen finden wir Alberto Nota als Schwiegersohn von Canova vermerkt. Der letzte, ein schwarzer Kiesel, trägt sein Todesjahr eingegraben: 1847, und Turin als den Ort, wo er starb.

Rasch denn hineingegriffen in den Vorrath von 30 Komödien[4]) und einige derselben kurzweg mit prüfendem Blicke gemustert,

---

1) Plin. H. N. VII, 40, 41. — 2) Zog in Turin ein am 20. Mai 1814. — 3) nachmals König Carlo Alberto.

4) Teatro Comico di Alberto Nota. Torino 1842. T. I—VIII.

I. L'Oppressore e l'oppresso. Commedia in 5 atti. Geschrieben 1800, zum erstenmal gespielt in Rom 1804 (unter einem anderen, nicht angegebenen Titel) von der Schauspielergesellschaft Andrea Bianchi; hierauf in Florenz von der „Dramatischen Gesellschaft S. M. des Königs von Sardinien", am 5. Oct. 1828.

La Duchessa de la Vallière. Drama storico in 4 atti. Geschrieben 1805. Gespielt zum erstenmal in Turin von der Gesellschaft Goldoni am 8. u. 9. Dec. 1806. Die Titelrolle gab Signora Gaetana Goldoni.

Il Chirurgo ed il Vicerè (Der Chirurg und der Vicekönig). Comm. in 5 atti. Geschr. 1832, als erster Versuch (per primo esperimento) dargestellt zu Siena von den Accademici filodrammatici am 6. Juli 1836.

I Dilettanti Comici. Commedia in uno atto.

II. I primi Passi al mal Costume (Die ersten Schritte zu einem üblen Betragen). Comm. in 5 atti. Geschr. 1806. Zum erstenmal aufgeführt in Turin am 4. Februar 1808 von der Gesellschaft Fabbrichesi, damals die Königl. Ital. Schauspielergesellschaft genannt. Die Hauptrolle darin gab Signora Anna Fiorelli-Pellandi.

Il Progettista (Der Planmacher). Comm. in 5 atti. Geschr. 1807; gespielt zum erstenmal in Turin von der Gesellschaft Goldoni am 30. Januar 1809. Die Hauptrolle gab Signora Gaetana Goldoni.

um zu erspähen, mit welchem Erfolge unser Dr. Juris, Bibliothekar, Unterpräfect und Präfect, Goldoni's und Federici's Erbe

---

Il nuovo Ricco (Der Reichgewordene). Comm. in 4 atti. Geschr. 1807; zuerst gespielt in Mailand am 13. Dec. 1809 von der Gesellschaft Fabbrichesi. Das Landmädchen Agnese spielte mit grossem Beifall Signora Anna Fiorelli-Pellandi.

Natalina ossia Il Liceo d'Heisperg (Das Lyceum von Heisperg). Dramma in 5 atti. Geschr. 1836. Gespielt zum erstenmal in Turin von der Gesellschaft Fabbrichesi am 17. 19. u. 20. Febr. 1838. Das Drama spielt in Deutschland in der im Monde liegenden Grafschaft „Heisperg". Die Schauspieler, die sich in diesem Stücke am meisten auszeichneten, waren Signor Luigi Vestri und Signora Carlotta Marchiona.

III. L'Ospite francese (Der französische Gast). Comm. in 3 atti. Geschr. 1808; aufgeführt in Verona am 26. u. 27. Oct. 1810 von der Gesellschaft Fabbrichesi.

I Litiganti (Die streitenden Parteien). Geschr. 1809, zuerst gespielt in Turin von der Gesellschaft Goldoni am 17., 18. u. 19. Januar 1811. Umgearbeitet 1818.

Il filosofo celibe (Der unverheirathete Philosoph). Comm. in 3 atti. Geschr. 1803. Zuerst aufgeführt im Scalatheater in Mailand am 19. u. 20. Dec. 1811 von der Gesellsch. Fabbrichesi. Unter den Darstellern zeichneten sich am meisten aus: Signor Giuseppe Demarini als Charakterspieler und die Signora Anna Fiorelli-Pellandi als Liebhaberin, und Carolina Cavalletti-Tessari, Charakterspielerin.

L'Atrabiliare (Der Schwarzseher oder Melancholiker). Comm. in 5 atti. Geschr. 1811. Gesp. zuerst in Verona 1812 am 3. Nov. von der Gesellsch. Fabbrichesi. Scene Landschloss des Sir John.

IV. L'Ammalato per immaginazione. Comm. in 5 atti. Geschr. 1811. Aufgeführt zuerst in Bologna 1813 am 5. Novbr. von der Gesellschaft Fabbrichesi. Keine Nachahmung von Molière's „Malade Imaginaire". Notar Ranudo verspottet einige medicinische Systeme, die damals im Schwange waren.

Il Benefattore e l'Orfana (Der Wohlthäter und die Waise). Comm. in 3 atti. Geschr. 1814. Aufgeführt zuerst in Mailand am 14. Dec. desselben Jahres von der Gesellschaft Fabbrichesi. Scene: Landschloss des Lord Suffold.

La Donna ambiziosa (Die ehrgeizige Frau). Comm. in 5 atti. Geschr. 1810; zum erstenmal aufgeführt in Neapel am 7. April 1817 von der Gesellsch. Fabbrichesi. In Moskau in russischer Uebersetzung 1826 zur Feier der Krönung des Kaisers Nicolaus I.

angetreten und bewirthschaftet. Die früheste unter den 30 Komödien:

La Lusinghiera (Die Gefallsüchtige). Comm. in 3 atti; geschr. 1816. Zuerst aufgeführt in Turin von der Gesellschaft Marchioni am 12. Januar 1818.

V. La Pace domestica (Der häusliche Friede). 3 atti. Geschr. 1816. Zuerst gespielt in Turin, Carneval 1819 in einem Mädchenstift; hierauf von der Reale Compagnia Drammatica am 25. Mai 1822.

Le Risoluzioni in amore (Liebesentschlüsse). 3 atti. Geschr. 1818. Zuerst dargestellt in Genua am 31. Januar 1820 von der Gesellschaft Granara.

La vedova in solitudine (Die Wittwe in der Einsamkeit). Geschr. 1820. Gespielt in Genua von einer Gesellschaft Akademiker im Haustheater der Sig. Marchesa Antonietta Costa am 12. März 1821. Dann in Mailand auf dem Theater alla Conobbiana von der königlich sardinischen Hofschauspielergesellschaft am 17. März 1824.

Alessina ossia Costanza rara (Seltene Standhaftigkeit). 5 atti. Geschr. 1821. Zuerst aufgef. in Turin von der Compagnia Drammatica des Königs am 9., 11. und 12. Mai 1822.

Amor timido. Comm. in 1 atto. Gelegenheitsspiel zur Hochzeit einer jungen Genuensischen Dame mit Marchese Agostino Spinola.

VI. Il Bibliomane. 5 atti. Geschr. 1821. Zuerst aufgef. in Turin von den Hofschauspielern am 3. August 1822, dann am 2. October desselben Jahres.

La Fiera (Der Jahrmarkt). 5 atti. Geschr. 1817. Zuerst aufgef. in Turin von den Hofschauspielern am 17. u. 19. Juni 1826.

La novella sposa (Die neue Braut). 5 atti. Geschr. 1823. Gespielt in Turin von den Hofschauspielern am 24., 26. April u. 1. Mai 1827.

Il Diadema. 3 atti. Geschr. 1838. Aufgeführt in Turin von der herzoglich Parmesanischen Hofschauspielergesellschaft am 9., 10. October und 13. November 1841.

VII. La Donna irrequieta (Die ruhelose Frau). 5 atti. Geschr. 1822. Zuerst dargestellt von der Gesellschaft Tessari in Neapel auf dem Teatro de' Fiorentini am 23., 24., 25. u. 27. Oct. 1832.

Lo Sposo di Provincia (Der Bräutigam aus der Provinz). 5 atti. Geschr. 1830. Zuerst aufgef. in Turin von den Hofschauspielern am 14. April, und in Neapel von der Gesellschaft Tessari am 27. u. 29. Juli 1834.

Il Prigioniero e l'incognita (Der Gefangene und die Unbekannte). 5 atti. Geschr. 1834. Aufgef. in Turin von den Hofschauspielern am 24. u. 30. Juni 1836.

L'Oppressore e l'Oppresso
(Der Unterdrücker und der Unterdrückte)

geht als Aeltermutter schicklicherweise voran. Sie hat auch ganz das Wesen einer solchen Aeltermutter: Ihr Gang ist bedächtig, gemessen, würdiglich; auf gute Lehren, ehrbare Sitten, ist all ihr Dichten und Trachten gestellt. Die Moral ist ihre Krücke, auf die sie sich stützt; an der sie trippelnd hinschleicht; die sie aber auch drohend gegen Widerspenstige erhebt, und mit der sie die Taugnichtse und Unverbesserlichen abstraft. In der einen Hand die Bonbonnière für die artigen wohlgezogenen Kinder; in der anderen die Schnupftabaksdose zur Auffrischung der Zirbeldrüse, aus welcher ihr die Lehr- und Sittensprüche zufliessen. Wen sie den Krückenstock fühlen lässt, und Wem sie aus der Bonbonnière die Zuckerplätzchen schmunzelnd reicht, als Zeichen ihrer Zufriedenheit und Belohnung für tugendsames Verhalten und gute Aufführung, besagt im Allgemeinen schon der Komödientitel. Der Oppressore, der Unterdrücker, Marchese Annibale di Montjalonx, Staatsrath, bekommt zuletzt seine Tracht von der Stock-Moral aufgemessen, dass ihm selbst eine Krücke noththäte, um davon zu hinken. Dagegen erhält sein jüngerer Bruder, Cavaliere Arrigo, vormals Ingenieur-Hauptmann, die volle Naschbüchse dafür, dass er bis zuletzt standhaft als Oppresso, als Unterdrückter ausgehalten. Worin zeigt sich nun der ältere Bruder, der Marchese Annibale, als Unterdrücker? Er maasst sich

---

La Creola della Luigiana (Die Creolin von Luisiana). 5 atti. Geschr. 1830. Zuerst aufgeführt in Mailand von den sardinischen Hofschauspielern am 10. April 1840.

VIII. Petrarca e Laura. Dramma in 5 atti. Geschr. 1829. Zuerst aufgeführt in Turin im Theater Carignano von den Hofschauspielern am 21., 22. u. 25. Juli 1832. Darsteller des Petrarca war Camillo Ferri; der Laura Carlotta Marchioni.

Lodov. Ariosto. Comm. in 5 atti. Geschr. 1825. Gespielt in Mailand und in Turin von den Hofschauspielern im Frühjahr 1830. Die Ginevra gab die Marchioni.

Torquato Tasso. Dramma in 5 atti. Geschr. 1816. Gesp. 1834 zu Neapel von der Gesellschaft Tessari am 25., 26., 27. u. 28. October. Den Tasso gab Sig. Battista Gottardi; die Prinzessin Leonora Sign. Carolina Tessari.

des ganzen mütterlichen Erbes an, auf Grund seines Majorats-Herrenrechtes, gegen die ausdrückliche Bestimmung des Testamentes der Mutter, wonach die Erbschaft unter die beiden Brüder getheilt werden soll; und benutzt seine Stellung, um den jüngern Bruder zur Annahme einer Abfindungssumme, einer Jahresrente von 200 Scudi, zu zwingen. Als Daumen aufs Auge bedient sich der Marchese des Procurators Martò, des Rechtsfreundes seines jüngern Bruders Arrigo. Mit Beiden unter einer Decke spielt der Rathsschreiber Immer: ein auserlesenes Collegium von Dreischuften, wie man sieht, würdig, das ganze Rathscollegium zu vertreten, und die Kernfäule der bureaukratischen Verderbniss — wo? in welcher Gegend, welchem Lande? In Spanien? Italien? Frankreich? Das Verzeichniss nennt „Germania“, Deutschland, als Schauplatz; offenbar nur eine Maske für hic et ubique. In dieser Hinsicht ist die Komödie: „L'Oppressore e l'Oppresso“ ein Hammer- und Ambosspiel, das die Justiz aller Orten und aller Zeiten, mehr oder weniger öffentlich, spielt; bald, in Weise der Badespielbanken, als privilegirtes, von der Regierung beschütztes Pharao, oder Rouge et Noir, in eigenen Justizspielhöllen von Rechtswegen; bald heimlich in verbotenen Bauernfängerspelunken, denen man aber durch die Finger sieht, und wobei nicht selten die Verbieter selbst sich betheiligen, bisweilen sogar als Spielwirthe.

Spielt doch Marchese Annibale einen solchen Wirth des von seinem Souverain, dem Herzog, und dessen Regierung streng verpönten, Hammer- und Ambosspiels in seinem eigenen Hause, und noch dazu unter der Maske der ehrbarsten Spielpartien, wie Schach, Whist oder l'Hombre. An einem Tischchen sitzt Marchesa Claudia, des Staatsraths würdige Gattin, bei einer Partie Schach mit Lord Widson. Der englische Lord ist in den ital. Komödien seit Ausgang des vorigen Jahrhunderts, wovon uns schon Lustspiele vorliegen [1]), der verkleidete Pedell, Executor oder Gerichtsbeamte der Lustspiel-Justiz, der sogenannten poetischen Gerechtigkeit; oder auch der verkleidete Spitzel der geheimen Komödienpolizei. In gleicher Function scheint auch hier die stehende Maske des heimlichen Sbirren-Capitano in der italienisch-

1) Gesch. d. Dram. VI, 2. S. 2 f. Milord Stunkle z. B. in Albergati's „Ciarlatore maldicente.“

Ifflandischen Polizei- und Criminalkomödie: der englische Lord Widson, in seiner Schachpartie mit der Marchesa Claudia vertieft; während er die Spitzelohren nach dem anderen Tischchen hinspannt, wo Marchese Annibale mit einem Hausfreund, Conte Arnolfo, scheinbar Whist spielt, das aber nur das falsche Spiel verdeckt, das er mit dem Procuratore Martò, dem Rechtsanwalt seines Bruders Arrigo, gegen den jüngern Bruder abkartet. Dem Lord entgeht kein Wort von der Verabredung, die darauf hinausläuft, dass der Procuratore, als Rechtsconsulent des Cavaliere Arrigo, Alles aufbiete, um seinen Clienten herumzuholen und zur Annahme der Abfindungssumme zu bestimmen; wogegen ihm der Marchese-Staatsrath die Anstellung eines Neffen im Ministerium zusagt. Was der Lord hört, muss auch Conte Arnolfo hören, obschon er sich an das andere Tischchen zum Schachspiel hinbegeben; offenbar, um den Schein der Wahrscheinlichkeit dieser für das ganze Stück entscheidenden Verabredung zu retten, die geheim seyn soll, und doch so laut geführt wird, dass, um zu glauben, die heimliche Besprechung bleibe für zwei unter den zehn anwesenden Ohren unvernehmbar, der Zuschauer, sich entweder seine Ohren zuhalten, oder jene zwei, das Ohrenpaar des Conte Arnolfo nämlich, für taub halten müsste. Aus einem so groben Verstoss gegen die Wahrscheinlichkeit die ganze Komödienintrigue, Verwickelung und Entwickelung, hervorspinnen; solches Wagniss entspringt seinerseits aus der falschen Lustspieltheorie: dass der Schwerpunkt der Komödie in die Charakterschilderung und die daraus zu ziehende Moral und Belehrung; nicht aber in die Handlung und deren kunstgerechte Durchführung; nicht in den spannungsvoll einleuchtenden Verlauf einer gut erfundenen Fabel, und nicht in die aus einer solchen kunstgemäss entwickelten Fabel und Handlung zu gewinnende Einsicht in das Verkettungsspiel der Verhältnisse mit den menschlichen Thorheiten falle. Entwickelung ist Handlung. Der Charakter mit seiner Eigenart, seiner Willensrichtung, seinen Thorheiten und Strebungen, entwickelt sich an den Ereignissen; kommt an ihnen zu Ehren, oder wird an ihnen zu Schanden. Dieser den Charakter zu seiner Entwickelung und zur Offenbarung seines Wesens und Gehaltes, seiner Uebereinstimmung oder seines Widerspruchs mit den Gesetzen der Aussenwelt und des Lebens bestimmende, be-

wegende, und in einen Läuterungskampf hineinreissende Agitator; dieser als vollendete Thatsache sich enthüllende geschichtliche Factor und Motor; dieser wackere Minirer, ist das Dramatische eben; mithin das Treibende, Providentielle, Göttliche in Fabel und Handlung, das prius, das Wesentliche im Drama, als eigenthümlicher Kunstart; der Quell- und Springpunkt in der Komödie wie in der Tragödie. Der Verlauf unserer Geschichte führt uns immer wieder auf diese Grundwahrheit zurück, eine der wenigen, unumstösslichen Bestimmungen in der Aristotelischen Poetik, weil sie das Wesen und den innersten Begriff des Drama's kennzeichnet.

„Es bildet ein Talent sich in der Stille,
Sich ein Charakter im Geräusch der Welt.“

Das Bewegende in der geschichtlich-sittlichen Welt ist auch nach diesem Dichterspruch das Charakter-bildende, das active, und der Charakter, unbeschadet seiner freithätigen Mitwirkung, das secundäre, das passive Moment. Die meisten und immer wiederkehrenden Fehlgriffe in der dramatischen Kunst entspringen aus der Nichtbeobachtung dieses Grundwesens des Drama's, des Handlungsspiels. Und noch in letzter Zeit hat einer der Jünger der neuesten deutschen Shakspeare-Forschung — dieser Pflanzschule aller ästhetischen Verkehrtheiten, Querköpfigkeiten und Gauklerkünste mit Begriffen und Thatsachen — jenes Grundgesetz als antiquirt verworfen. Zu Aristoteles' Zeiten da war noch zweimal zwei: vier. Dank aber der fortschreitenden Umwandlung von mathematischen Axiomen, sowie sonstigen Wesens- und Grundbegriffen, war schon zu Shakspeare's Zeiten zweimal zwei: fünf, und daher in seinen Dramen nicht mehr die Handlung, sondern der fixirte Charakter das Primäre, aus welchem Shakspeare die Handlung erst nachträglich entwickelt. Das Ungereimte dieser Behauptung wird seines Ortes zur Sprache kommen, und an der Durchführung derselben der gänzliche Mangel an Verständniss Shakspeare's und an Einsicht in das Wesen und die Grundbegriffe des Drama's sich erweisen lassen.

Das Verlegen des Schwerpunktes aus der Lustspielhandlung in die Sitten- und Charakterschilderung rächte sich an Nota's erster Komödie und nicht bloss in allen Momenten der dramatischen Technik; die Verschiebung des Schwerpunktes rächte sich auch

an der Charakter- und Sittenschilderung selber, der das Unwahrscheinliche, das Schwerfällige, Entwickelungs- und Anregungslose der Conflicthandlung als Pfahl im Fleische schwärt. Bis zu der oben angegebenen, beim Schach- und Kartenspiel eintretenden Peripetie erschöpfen sich die ersten zwei Acte in vereinzelten Zügen zur Charakterfigur des Marchese und seiner Gattin, die seine hohe Beamtenstellung als üppigen Faulpolster schildern sollen, worauf er hingelagert, Stellen und Jahrgelder an seine Creaturen, Intriganten, Sängerinnen, vergabt, während er die Amtsgeschäfte von seinem Schreiber Filiberto besorgen lässt, einem gewissenhaften, redlichen Menschen, der sich des Arrigo annimmt, und nebenbei als Contrastfigur zu dem gewissenlosen Rathsschreiber, Immer, dienen soll. Eben so unerspriesslich schleppt sich an der lahmen Trivialität der Fabel die Charakterschilderung der Marchesa hin, einer ahnenstolzen Närrin, die um ihren vermissten Schoosshund und die verlegte, vom Marchese der Sängerin Mormoletta in der Zerstreuung geschenkte Tabaksdose, die ganze Dienerschaft und den ganzen ersten Act in Aufruhr, aber keine Bewegung in die Exposition des Stückes bringt. Schoosshund, goldene Tabaksdose, Chocoladeschlürfen, Schach- und Whistpartie; amtliche, dem Geheimschreiber Filiberto vom Marchese übertragene Ausarbeitungen, die dem Staatsrath die erledigte Ministerstelle verschaffen sollen — bilden den Scenenbestand der ersten zwei Acte, voll gleichgültiger, müssiger und reizloser Pinselstriche zu Figuren- und Sittenbildern, die der Mangel an jeder fortschreitenden und fesselnden Handlung in ihrer leblosen Starrheit belässt. Erst in der Schlussscene des zweiten Actes bricht Cavaliere Arrigo dem Marchese Annibale und der Marchesa Claudia ins Maleratelier ihrer Selbstportraitirung, und wirft die Bilder von der Staffelei, und pocht auf sein Erbrecht, und fordert von seinem ältern Bruder zunächst auf Abschlag 100 Scudi, um seine ihn verfolgenden Gläubiger zu befriedigen.[1] „Gieb ihm“ — sagt der Marchese leise zu Filiberto — „einstweilen einen — Ducaten — meinetwegen“[2], um ihn los zu werden. Befiehlt „anzurichten“, um dem Bruder den ungebetenen Gast unter den Fuss zu geben.

---

1) Creditori mi aspettano . . . Voglio i miei cento scudi . . . — 2) (a Filiberto piano) Dategli intanto qualche ducato.

Marchesa: „Alles das ist das Werk jener Plebejerin, die Sie zu ködern wusste zu Ihrer Schande.“ Arrigo: „Achtung vor meinem Weibe! Sie ist durch Erziehung und Gesinnung eine Frau, die jeder höheren die Spitze bieten darf, und mehr als eine darüber erröthen machen könnte, dass sie ihr an Werth nicht gleich kommt. Zwingt mich nicht, der Opfer zu gedenken, die mein Glück an Ihrer Seite mich gekostet; und ersparet meinem zerrissenen Herzen, Euch noch mehr sagen zu müssen.“ [1]) Marchese bleibt taub gegen die Vorstellungen des Bruders. Scharfer Wortwechsel. Diener melden: „Es ist angerichtet.“ Marchese weist dem Bruder, drohend, die Thür. Arrigo: Ich schäme mich, das Blut in meinen Adern mit Dir gemein zu haben [2]), und stürzt davon. Kein erquicklicher Actschluss, der aber doch, inbetracht der trocknen Pastellmalerei, die ihm vorangeht, einen lebendigen Zug ins Stück bringt.

Der dritte Act führt uns in die Häuslichkeit des Cavaliere Arrigo ein. Wir theilen sein Familienglück neben einer geliebten und liebevollen Gattin mit einem Knaben auf dem Arm. Lernen in seiner Frau Luigia einen wohlthuenden Contrast zur Marchesa Claudia kennen — abgepaarte Contrastfiguren gehören zu Nota's beliebten Kunstgriffen — freuen uns, dass ihre Herzensgüte und ihr versöhnliches Gemüth den Familienfrieden und jegliches Abkommen zwischen den beiden Brüdern einem noch so günstigen Processe vorzieht, und würden uns noch mehr freuen, wenn es nicht der heuchlerische Schelm von Procuratore wäre, für dessen verrätherische Einigungsvorschläge sie ihren sich lange dagegen sträubenden Gatten gewinnt. Arrigo will eben das Papier, das ihn zur Annahme der Abfindungsumme verpflichtet, unterschreiben, als der geheime Agent der poetischen Lustspielgerechtigkeit, Lord Widson, hereintritt, den Procuratore Martò entlarvt, um ihm sein mit dem Marchese während der Schach- und Whist-

1) La Marchesa. Tutt' opera, tutta insinuazione di quella ignobile che seppe adescarvi per nostro rossore. Arrigo. Rispettate mia moglie. Essa è tal donna e per l'educazione e pei sentimenti, che potrebbe stare a petto di qualunque altra più degna, e fare arrossire più d'una che non le assomigliasse. Non fate ch' io vi rammenti quanto mi costi l'esser felice con lei; e risparmiate al mio cuore lacerato di dirvi di più. — 2) Arrossisco d'aver comune con voi il sangue nelle vene.

partie abgekartete Ränkespiel ins Gesicht zu sagen. Procuratore, der inzwischen seine Maske ruhig wieder vorgenommen, versichert dem Lord und Cavaliere seiner redlichsten, nur das Beste seines Rechtsschützlings ins Auge fassenden Absicht. Arrigo zerreisst den Schein, und wirft ihm die Stücke in die Gesichtslarve. Tartuffe-Procuratore steckt die Beschimpfung sammt den Papierstücken ein, und entfernt sich, die Hände zum Himmel erhebend über die Verläumdung: „Milord, die Curie kennt mich... O Verläumdung, o Verläumdung!“ [1]) Nun entdeckt sich ihm auch Milord, als geheimer Schuldeneintreiber und Straf- und Belohnungs-Pedell der Komödenjustiz, das amtliche Blechschildchen auf der Brust unter dem Mantel zeigend: „Sie werden von der Ungerechtigkeit verfolgt und unterdrückt; sind desshalb meiner Freundschaft würdig, die ich Ihnen von diesem Augenblick an widme“ (reichen sich die Hände). Kaum ist der Freundschaftsbund geschlossen, erscheint ein Adjutant des „Gouverneurs“ (Governatore), um den Cavaliere Arrigo vor Se. Excellenz zu laden. Bebend fürchtet Luigia in der Vorladung einen neuen Anschlag des Staatsraths. Arrigo aber geht als Ehrenmann mit vorwurfsfreiem Gewissen und unerschrockener Stirn den Ränken entgegen. Der Lord-Pedell versichert ihn seiner probehaltigsten Freundschaft. Arrigo empfiehlt seine Frau der Obhut des Lord-Vollstreckers der poetischen Gerechtigkeit und entfernt sich mit dem Adjutanten.

Der vierte Act spielt in den Zimmern des Governatore, der ein Ideal von Seelenadel, Humanität und strengem Pflichteifer im Dienste des Staates und seines Musterfürsten, des Herzogs. Luigia findet bei ihm den Marchese, den sie nicht kennt. Der Ohrwurm hat schon alle Gehörgänge des Polizeichefs gegen Arrigo eingenommen. Luigia muss mit allgemeinen Vertröstungen von Seiten des humanen Staatsbeamten in ein Nebenzimmer treten, und mit der Erlaubniss, ihren Gatten zu sprechen. Der Gouverneur zieht sich zurück, um Arrigo's Papiere

1) — Milord, la curia mi conosce . . . oh columnia, oh columnia. — 2) Luigia. — chi sa quali nuove trame, quali insidie . . . . Arrigo. L'uomo d'onore le sfida con imperterrita fronte. . . . Widson. Vi sono amico, e a tutta prova. Arrigo. V'affido e vi raccomando mia moglie.

zu untersuchen. Lord Widson, das providentielle Auge der Polizei als umherreisende Komödien-Vorsehung, folgt ihm ins Cabinet. Procuratore tritt ein, erzählt dem Marchese den Vorfall bei Arrigo, und dass Lord Widson, als Ohr der geheimen Komödienpolizei, ihr Gespräch während des Schachspiels belauschte. Marchese beruhigt ihn: „Meine Frau ist die Cousine des Präsidenten. Ich werde Sie aus der Verlegenheit ziehen, und binnen Kurzem." [1]) Das geheime Komödienpolizei-Ohr und Auge in Lordgestalt tritt mit dem Governatore aus dem Cabinet, welcher, dank dem Lord, nun unterrichteter von den Intriguen zwischen dem Procuratore Martò und Marchese ist, als er es noch vorhin, beim Eintreten ins Cabinet, gewesen. Betroffen erhält Procuratore die Weisung vom Governatore, in einem Nebenzimmer bis auf Weiteres zu verweilen.

Noch kennt Niemand von uns den Grund von Arrigo's Verhaftung und Vergehen. Darüber steckt uns erst jetzt der Courier, Wantz, am Schluss des vierten Actes, ein Licht auf. Bis hierher hatten die vier Acte die Hände voll zu thun mit Charakter- und Sittenschilderungen, wozu die Fabel und Komödienhandlung nur eine verlorene Randglosse bildet. Wantz überreicht dem Governatore einen gesiegelten Brief, den er vor einiger Zeit von Cavaliere Arrigo erhalten, um das Schreiben dem Grafen Ildefons zu überbringen, Kriegsmarschall der feindlichen Armee. Courier Wantz bestellte aber das Schreiben nicht, aus Argwohn, es könnte Verdächtiges enthalten. Nachdem er von der Verhaftung des Cavaliere Arrigo erfahren, hielt er es für seine Pflicht, den Brief Sr. Excellenz, dem Herrn Gouverneur einzuhändigen. Se. Excellenz belobt das redliche Verhalten des Couriers Wantz, und heisst ihn in einem Nebenzimmer warten. Nun wird Arrigo vorgeführt. Aus dem Verhör erfahren wir zuerst etwas Näheres über Arrigo's Verhältnisse. Er hatte sich im letzten Feldzug ausgezeichnet, drei Wunden in der Schlacht bei Estze erhalten. Was das für eine in Deutschland von einem deutschen Duca dem deutschen Grafen und Marschall Idelfons gelieferte Schlacht ge-

---

1) Mia moglie è cugina del presidente: penserò a trarvi d'imbarrazzo, e fra poco.

wesen, davon mögen die noch nicht aufgefundenen Apokryphen-Urkunden der deutschen Kriegsgeschichte zu Ende des vorigen Jahrhunderts des Näheren berichten. Als Ursache aber, warum Arrigo, trotz seiner Auszeichnung im Felde, in die Ungnade des Herzogs gefallen, giebt Governatore, um uns darüber lieber spät als gar nicht au fait zu setzen, Arrigo's Verheirathung mit der Tochter eines Handwerkers an. Fragt ihn, ob er jemals in Verbindung mit dem feindlichen Heerführer getreten und sich um Dienste im Heer des Landesfeindes beworben. Arrigo stellt dies mit einer Entschiedenheit und ruhigen Bestimmtheit in Abrede, die den edlen Gouverneur die Möglichkeit seiner Unschuld hoffen lässt. Unter Arrigo's Papieren befindet sich eine Anerbietung des feindlichen Feldherrn Idelfons an Arrigo, die Stelle eines Festungscommandanten anzunehmen, ohne Verpflichtung, Kriegsdienste gegen sein Vaterland zu leisten. Arrigo erkennt das Blatt an, mit dem Bemerken, dass er die Anerbietung abgelehnt. Der Gouverneur giebt ihm den von Wantz erhaltenen Brief. Derselbe enthält eine Annahme der Dienststelle. Arrigo schreit laut auf über die Fälschung seines Antwortschreibens. Wantz, ihm gegenübergestellt, bekundet die Identität des von Arrigo erhaltenen Briefes. Umschlag und Adresse, behauptet Arrigo, sind dieselben; der Einschluss aber unterschoben, und nicht seine Handschrift. Governatore: „Ich weiss genug. Sie sind schuldig; doch weist Ihnen die Milde des Souverains als Strafe das Schloss Eltorff zum lebenslänglichen Aufenthalt an".[1]) Arrigo betheuert seine Unschuld und bittet, Weib und Kind noch einmal sehen zu dürfen. Luigia wird vorgelassen. Arrigo nimmt von ihr Abschied; sie will dem Gatten in die Gefangenschaft folgen. Schmerzlich muss ihr der gefühlvolle Gouverneur das Verlangen abschlagen, die Versicherung als Trost hinzufügend, dass der Herzog für sie und das Kind sorgen werde. Arrigo muss sich losreissen von der ihm nachjammernden Gattin, die bewusstlos in einen Sessel fällt.

Im fünften Act erfolgt die Generalbeichte des Procuratore

---

1) Si è scoperto abbastanza. Siete reo; ma il sovrano è elemente, e vi assigna per castigo il castello d'Eltorff pel resto de' vostri giorni.

Martò und des Rathssecretärs Immer, abgenommen vom Stadthauptmann (Governatore) in Gegenwart des Marchese und dessen Gemahlin Claudia, des Lord Widson, des Arrigo und seiner Frau Luigia; sämmtlich im Saale beim Governatore versammelt. Vom Procurator bekommt der Gouverneur vor der ganzen Gesellschaft umständlich seine Durchstechereien mit dem Marchese zu hören; alles das, was wir schon so gut wie der Marchese selber wissen, der aber thut, als beträfe die Aussage den Mann im Monde. Als aber, nach Abtretung des Procuratore, Wantz und Immer vorgefordert werden, wird dem Mann im Monde schwül zu Muthe; er will sich empfehlen, erklärend, dass ein Mann wie er sich keiner weiteren Confrontation aussetzen dürfe. Ein strenges „Bleiben Sie!“ vom Gouverneur fährt ihm wie Blei in die Beine. Nun kommt zu Tage, dass Immer seinem Nachbar Wantz auf Anstiften des Marchese jenen von Arrigo an den feindlichen Feldmarschall geschriebenen Brief abgelockt hatte; dass der Marchese den Einschluss, der die Ablehnung des Antrags enthielt, herausgenommen, und einen andern, der dem Antrag zustimmte, und den der Marchese dem, die Handschrift des Arrigo getreulichst nachahmenden Immer in die Feder dictirte, und dann wieder den gefälschten Brief ins Couvert schob. Wantz, der von dem allen nichts wusste, glaubte den ächten Brief des Cavaliere d'Arrigo in Händen zu haben und dem Stadthauptmann zuzustellen. Das von Immer dem Lord Widson — selbstverständlich muss das geheime Polizeiauge der Komödie Alles schon im Stillen erforscht haben — abgelegte Geständniss, dass ihn der Marchese einen Brief habe schreiben lassen; des redlichen Filiberto Thränen über die Verhaftung des unschuldigen Arrigo, das Alles — bekennt der zerknirrschte Handschriftennachahmer dem Stadthauptmann — habe sein Gewissen so aufgerüttelt, dass es nun, wie ein überladener Magen, sich ausschütten und Alles von sich geben muss. Governatore reicht dem Arrigo ein Blatt hin, das dieser als seinen wirklichen Brief an den Marschall Ildefons erkennt. Das Blatt befand sich unter den Papieren, die der Stadthauptmann (Governatore) auf Befehl des Herzogs hatte untersuchen lassen. Dem Cavaliere kündigt der Governatore die volle Wiedergewinnung der Gnade und Gunst des regierenden Herrn an und die Er-

nennung zum commandirenden Oberst der Artillerie.[1]) Dem Marchese, der ganz naiv fragt: „Und ich, Herr Gouverneur?“ — „Ihr? Ihr seyd Eurer Ehrenämter enthoben, und für den Rest Eures Lebens auf dasselbe Schloss verwiesen, das Ihr Euerem Bruder zum ewigen Gefängniss bestimmt hattet“.[2]) Des Marchesa Gemahlin wird im Auftrage der Herzogin der Aufenthalt in der Residenz und das Erscheinen am Hofe verboten. Gebeugt und wie in Sack und Asche gehüllt, geht der Marchese ab, mit reumüthigem Bekenntniss seiner Schuld und begleitet von einem Corporal.[3]) Die Marchesa dagegen mit steifem Nacken und dem Abschiedsgruss: „Ihr könnt mir Alle den Hobel ausblasen“.[4]) Dem Lord Widson dankt Governatore im Namen des Herzogs.

Mit welcher Seligkeit im Herzen Arrigo und Luigia ihr Söhnchen zu umarmen eilen, kann nur ein Stadthauptmann mit dem Herzen dieses Governatore dem ganzen Umfange nach empfinden, der diesen Tag als den glückseligsten seines Lebens preist.[5]) Nur zwei Gefühle halten in seinem Herzen dieser biedersinnigen bis zu Thränen gerührten Theilnahme eines Polizeichefs an dem Siege der Tugend das Gleichgewicht: die Anhänglichkeit seiner Staatsbeamtenseele an den Thron, und sein sittenpolizeilicher Eifer für die Komödienmoral, dem er in seinem an Arrigo gerichteten Schlusswort Ausdruck giebt: „Morgen werde ich selbst dem Herzoge Sie vorstellen. O, dass er doch zugegen wäre! Milde und Gerechtigkeit sind die kostbarsten Attribute des Throns.“[6]) Nicht kostbarer, Herr Stadthauptmann, als die beiden Attribute der Komödie: Handlung und Komik; wovon die erstere in die letzten beiden Acte unseres Lustspiels zurückge-

---

1) Cavaliere, sarete ricompensato per la vostra fedeltà. Cavaliere, siete restituito alla grazia, all' affetto del Duca, e nominato colonello commandante le artigliere. — 2) Marchese. Ed io signor governatore... Gov. Voi siete privato d'ogni dignità, e relegato pel resto di vostra vita nel castello medesimo che avevate fatto destinare pel vostro fratello. — 3) Conosco l'enormità del mio fallo, e mi assoggetto pentito alla punizione (parte: un capitano gli tien dietro). — 4) — poco mi preme e di voi e di tutti. — 5) Amici, qual giorno felice per me! — 6) Domani vi presenterò io stesso al Duca. Avrei pure bramato ch' egli fosse presente! La clemenza e la giustizia sono i più preziosi attributi del trono.

drängt und aufgerollt erscheint; die zweite aber, die Komik, latitirt, wie eine entsprungene, unauffindbare Diebin. Und gleichwie die beiden Attribute der Krone: Gnade und Gerechtigkeit, durch Missbrauch verunstalteet, befleckt, ihrem eigentlichen Zwecke entfremdet und in ihr Gegentheil verkehrt werden; in dem Falle z. B., wenn die Milde und Gnade aus persönlichen Rücksichten und Begünstigungsmotiven geübt wird, und dergestalt dem zweiten Attribut des Thrones: der Gerechtigkeit, ins Gesicht schlägt: gleichermassen werden auch die zwei Majestätsrechte der Komödie gefälscht, missbraucht und freventlich entweiht, wenn die Handlung z. B. von sich breitmachender Sitten- und Charakterschilderung verkümmert und, wie hier, aufs Ende vertröstet und mit dem Abhub und Abfall, den schaalen Ueberbleibseln des Stückes abgefunden wird; anstatt dass jene Sitten- und Charakterschilderung sich aus der guterfundenen, kunstgemäss entwickelten Fabel und Handlung entfalten sollte; aus einer Fabel, die, dem heimischen Grund und Boden erwachsen, die G r u n d z ü g e zur Sitten- und Charakterschilderung liefert. Denn wie die Gesichtsknochen Widerhalt und Grundlage zur Physiognomie: so bildet eine stamm- und bodenwüchsige Komödie-Fabel die Basis zu einer ächten, auf den ersten Blick erkennbaren, dem Zuschauer gemässen Sitten- und Charakterschilderung. Nicht dass diese, wie hier, nur die wächserne Maskennase wäre, wohinter der Dichter die Physiognomie der heimischen Zustände verlarvt. Von dem zweiten, wichtigsten Attribut und Majestätsrecht des Lustspiels: von der Komik zu schweigen, deren Folie gleichfalls eine ergötzliche Fabel, eine komische Handlung, ist, und die erst vermöge dieser Folie in ihrem schönsten Lichte strahlt. Eine Sitten- und Charakterkomödie ohne durchgehende Handlung und Komik ist, wie der Thron, den ein Strohmann innehat: ein mit rothem Sammet überzogenes S t ü c k H o l z; nicht mehr als jeder andere Stuhl, sedet lignum super ligno. Als ein solches Stück Holz müssen wir zu unserem Leidwesen auch Alberto Nota's Sitten- und Charakterlustspiel: „Der Unterdrücker und der Unterdrückte“ bezeichnen, worin als die eigentlich Unterdrückten die Handlung und die Komik zu gelten haben.

Werfen wir einen Blick auf Nota's zweites Stück, ein historisches Drama (dramma istorico):

La Duchessa de la Vallière;

einen flüchtigen Blick nur, um zu sehen, aus welchem Thronenholz dieses historische Drama geschnitzt ist.

In dem Liebesverhältniss zwischen dem seit 1660 mit Maria Teresia [1]) vermählten Könige Louis XIV. und der La Vallière ist der Zeitpunkt gewählt, wo die La Vallière zu Gunsten der Montespan abdankt. [2]) Des Königs Herz oder Gelüste schwankt noch zwischen beiden Geliebten. Er möchte die zärtliche empfindsame, ihn aufrichtig liebende Louise Françoise nicht gänzlich aufgeben; sie als Herzensfreundin neben der üppig feurigen Françoise Athenais (Montespan) bewahren, wie man Biscuit zu Malaga oder Xeres geniesst. Des Königs unschlüssiger Seelenzustand zwischen den beiden Maitressen erinnert an die so oft berufene ähnliche Lage von Buridans berühmtem Skeptiker zwischen den beiden — wir wollen aus Rücksicht auf das Hofdrama, die hoffähigste Bezeichnung wählen — zwischen den beiden Blumenbüscheln. In der Situation liegt unstreitig etwas Komisches, das ein Lustspieldichter, der das Zeug dazu hätte, zu einer ergötzlich feinen Hofkomödie ausspinnen konnte. Und das wäre, unseres Bedünkens, auch die einzige rechte Schleife, woran dieses Königs-Dilemma, zu Nutz und Frommen eines dramatischen Hofsittengemäldes jener Zeit, zu fassen wäre; zu Nutz und Frommen eines Vorspieles zum eigentlichen „historischen Drama", wo die Volkslaune Regierungen und Dynastien wechselt, wie sonst die Könige Maitressen. Welchen Werth, welchen Sinn hätte denn auch ein „historisches" Drama, wenn es nicht diese geschichtliche Metamorphose, nach dem untrennbaren Gesetze historischer Entwickelungs-Vergeltung, ahnen, nicht durch die scheinbar belustigendsten und harmlosesten Tändeleien und Ironien durchblicken liesse? Wenn es nicht einen flüchtigen Feuerschein von den fernab emportauchenden Fackeln der geschichtlichen Erinnyen über die reizenden Blumenspiele, über diese jeux floraux der skandalösen Königschronik hinzittern liesse? Wenn es nicht durch diese Blumen einen Schimmer der darunter verborgenen Rächerdolche; nicht einen Strahl des von Lorbeer- und Blumenkränzen umwundenen Lictoren- oder Guillotinenbeiles hervorblitzen; nicht die in

1) Tochter König Philipps IV. von Spanien. — 2) 1675.

den Haufen gebrochener und zerpflückter Orgien-Blumen von den Vergeltungsfurien feierlich geworfene Schlange mindestens einmal emporzüngeln liesse? Welche Kunstberechtigung hätte ein „historisches" Lustspiel oder Hofdrama, wenn jene Brutstätte aller Staats- und Völkerverderbniss als ein unverfänglich heiteres Ergötzungsspiel sich darstellen dürfte; und wenn der Schmelzofen des dramatischen Sühnespiels, — was doch auch im innersten Wesen das ächte Lustspiel ist: ein Glühofen mit lachenden Flammen — wenn diese dramatisch-komische Läuterungsgluth sich doch zuletzt, wie in jenem Festtableau zur Feier einer fürstlichen Vermählung der feuerspeiende Vesuv, in Strömen von Rosenmassen ergiessen dürfte, zu Krönungen für Festmahlkönige?

Doch giebt es freilich auch eine andere Weise, dieses Problem zu behandeln: als blosses psychologisches Kunstspiel nämlich. Der zweifelhafte Gemüthszustand des Königs; das ungewisse Schicksal der La Vallière, das sie selbst nur vermöge des prophetischen Vorgefühls eines liebenden Herzens bebend ahnt; die Ränke der Nebenbuhlerin dahin zielend, die letzten Regungen von Liebesneigung und Sympathie für die Verdrängte in dem Herzen des Königs zu ersticken: diese Schaukelcontraste, dieses Durcheinanderspielen von Herzens- und Situationswirrnissen, Spannungen und Intriguen, könnte immerhin, mit feinem französischen Silberstift skizzirt, oder mit dem brillanten Pinsel der spanischen Hofkomödie des 17. Jahrh. kunstreich ausgeführt, ein Hofintriguen-, ein Maitressen- und Königsspiel entwickeln, das uns durch Feinheit, combinirende Kunst und die Phänomene einer raffinirten Herzensdialektik zu fesseln vermöchte. Welchen Weg hat nun unser Alberto Nota bei der Bearbeitung dieses Stoffes eingeschlagen? Er wählte, vielleicht im Gefühle seines Mangels an komisch-kathartischer Kraft, die zweite Behandlungsweise; mit dem Selbstbewusstseyn und Selbstvertrauen, jene Feinheit und psychologische Kunst zu besitzen, die ein solches sinnreich ausgeklügelte und ausgekünstelte Verwickelungsspiel erheischt und die es verbürgt. Leider hat unser italienischer, in anderen Lustspielarten ausgezeichneter Komödiendichter sich darin getäuscht; sich und uns getäuscht. Seine ‚Duchessa de la Valliera' zeigt die kunstfeine Meisterhand im Knüpfen und Lösen solchen Hof-

ränkespiels so wenig, dass eine eigentliche Intrigue gar nicht zu Stande kommt. Und was psychologische Kunst und Zeichnung inneren Zwiespaltes, leidenschaftlich zarter Herzenskämpfe, feiner Liebesdialektik, anbelangt: so ist auch von dieser Kunst kaum eine Regung, eine Andeutung, kaum ein leiser Hauch zu spüren. Täuschungen und Enttäuschungen, Situationsvolten, Ueberlistungen, frappirende Wendungen und Wechselspiele der Geschicke, innere und äussere „Manoeuvres" — nichts von Alledem in Alberto Nota's „Herzogin von La Vallière." Oder doch nicht mehr Verwickelung als in jenem Radschlagspiel zweier einander verschlungener Clowns, wo bald der eine, bald der andere oben aufkommt, und schliesslich das in einen Rivalitätsliebesknäuel verflochtene Bajazzopaar die ganze Reitbahn entlang in verschränkten Burzelbaumrädern zum Circus hinauskobolzt. Aehnlich sehen wir die beiden Parteien der verdrängten und eingedrungenen Maitresse durch die vier Acte mit verschränkten Gliedern Kobold schiessen, so dass bald die eine, bald die andere in die Höhe kommt. Ein rascher Ueberblick der vier Acte mag sich an dem Schauspiel erfreuen.

I. Act. 1. Sc. Duca di Longueville, auf Seiten der abzudankenden Maitresse, der La Vallière, die er noch nebenbei liebt; Delangiers, Intriguenritter der Montespan, vertreten vorläufig die beiden Parteien. Longueville eröffnet dem Delangiers in dem Zimmer der Montespan: Der König habe sich nun entschieden für die Marchesa Montespan erklärt. So kann denn — meint Delangiers darauf — die Herzogin an einen Gemahl denken, dem ihre erworbenen Reichthümer ein bequemes und angenehmes Leben versprechen. Um dieses Thema dreht sich die erste Scene.

2. Sc. Die Marchesa di Montespan hat sich hinzugesellt. Delangiers wünscht der Montespan zu der definitiven Wahl des Königs Glück, und stichelt auf Longueville's Glückwunsch, der ihm doch nicht vom Herzen gehe. Die Marchesa bedauert nur, dass die Herzogin nicht in Chaillot geblieben, wohin sie sich bereits zurückgezogen, und dass der König ihr nicht seinen Entschluss mitgetheilt. Uebrigens habe ihr, der Montespan, der König allerdings einen besonderen Beweis seiner Zuneigung

dadurch gegeben, dass er ihren verhassten Gatten nach den Pyrenäen verbannte. [1])

3. Sc. Ein Page meldet — wen? Den Marchese von Montespan. Die Marchesa weigert sich, ihn zu empfangen.

4. Sc. Der Marchese ist trotzdem eingetreten. Die Marchesa heisst ihn dahin zurückkehren, von wo er gekommen. [2]) Marchese. Sie möchte sich nur beruhigen. Er sey zurückgekehrt auf Wunsch des Königs. Marchesa erschrickt: „Das ist ein Streich von der Duchessa“ [3]), sagt sie sich im Stillen. Ihrem Gatten aber droht sie: „Ich werde Sie entfernen lassen, und für immer.“ [4]) In Gegenwart der beiden Cavaliere! Ein französischer Lustspieldichter würde für diese Indelicatesse die Marchesa in die Pyrenäen schicken und sie vom Dichter unseres dramma istorico begleiten lassen.

5. Sc. Kleiner Monolog der Marchesa, der den Vorsatz ausspricht, den König nach ihrem Willen zu lenken, und die letzte Faser von Sympathie für die La Vallière aus seinem Herzen zu reissen.

6. Sc. Der König erscheint zu dem Zwecke. Marchesa verlangt, er möchte die Herzogin von ihrer Abdankung in Kenntniss setzen. Der König verspricht es ihr. Marchesa. So werde ich künftighin nicht mehr zu befürchten haben, dass mir eine Andere Luigi's Herz entwendet? Luigi. Es wird ewig Ihnen angehören.“ [5])

7. Sc. Ein Page überreicht dem König ein Briefchen von der Herzogin, das ihre Sehnsucht noch ihm ausdrückt. Er liest das Briefchen für sich und bleibt nachdenkend, wie Buridan's Skeptiker. Marchesa will sich entfernen. König Luigi verspricht ihr, die Sache in schicklicher Weise auszugleichen. [6]) Marchesa vergiesst einige Krokodillenthränen und erklärt: ihn seinen Neigungen überlassen zu wollen.

1) Un odioso, indiscreto marito — fu tosto mandato in esilio a' Pirenei. — 2) Tornate donde siete partito. — 3) Questo è un colpo della duchessa. — 4) Vi farò allontanare, e per sempre. — 5) March. Non sarò più in sospetto ch' un altra m' involi il cuor di Luigi? Luigi. Egli sarà eternamente vostro. — 6) Rifletterò al modo di coonestare ogni cosa.

8. Sc. Meldung: der Minister harre draussen. König muss ins Conseil, und verlässt die Marchesa. Beide bleiben so klug wie zuvor. Der König weiss nicht, was er lassen soll, und die Montespau nicht, was er thun wird. Das theilt sie ihrem Freunde Delangiers in der

9. Sc. mit: „Der König kann sich nicht entschliessen, der Herzogin die Täuschung zu benehmen“ [1]), und damit hat der I. Act ein Ende. Die Marchesa wirft noch etwas hin von einer Hofgala, bei welcher auch die Herzogin erscheinen würde. Von dieser Hofgala ist aber nicht wieder die Rede: Es ist eine Kugel, die im Sande — crepirt.

Nach dieser Probe von fein angezettelter Frauenintrigue, von spannungsvoll angesponnenem Maitressenkampfe, insbesondere von sinnreich psychologischem Widerstreite schwankender Herzensentschlüsse, wird es wohl genügen den fernern Verlauf nur acten-, nicht scenenweise zu verfolgen.

Der II. Act entwickelt sich in den prunklosen Gemächern der La Vallière. Noch immer ahnt diese nichts vom Verhängniss, das über ihrem Haupte schwebt. Longueville hält diesen Moment für geeignet, ihr seine treue reine Liebe anzutragen. „So lange Luigi ein einziges Gefühl von Zärtlichkeit für sie hegen würde, könne sie ihr Herz nicht von ihm losreissen.“ Ein feiner Hofmann das, und ein noch feinerer Psycholog des Frauenherzens, der sich so ungeschickt, inbezug auf den rechten Zeitpunkt einer Liebeserklärung, vergreift. Ein abgeblitzter Liebhaber, der es dabei beruhen lässt, ist für's Lustspiel ein — sit venia verbo — ein todter Hund. Nun kommt die Montespau mit ihrem geheimen Intriguenrath Delangiers, der aber nur das Gras des Leines wachsen hört, woraus die Intriguenfäden gesponnen werden. Sie kommen, um über die gute La Vallière einen Köcher voll vergifteter Freundschaftspfeile auszuschütten, und sie nebenbei auszuforschen. Der Hofdichter Benserade ergänzt die Gesellschaft. Er ist das Factotum der Duchessa La Vallière, und fächelt ihr Kühlung zu bei Herzensschwüle, ihr voraufgehend mit dem Fächer, wie Peter der Amme in Romeo und Julie. Benserade's Eintritt benutzt die Marchesa zum unbemerkten

---

1) Il re non sa risolversi a disingannar la duchessa.

Auswerfen eines Angelhakens — ihre erste und einzige Intrigue. Sie lässt ihr elfenbeinernes Tablettenbüchelchen auf ihrem Sessel liegen, umarmt die Herzogin und entfernt sich mit Delangiers und dem Herzog von Longueville. Benserade versichert die ahnungsbange Herzogin seiner väterlichen, seiner brüderlichen Liebe [1]): bemerkt das von der Montespan liegen gelassene Tablettenbüchelchen und findet darin — das Portrait des Königs. Der Herzogin wird dunkel vor den Augen. Bei dem Bildniss liegt ein Zettelchen voll glühender Zeilen an die Montespan in Prosa und in Versen. Ach, nun fällt ihr die Binde von den Augen. Es bedurfte des Briefchens vom Könige nicht, das ihr eben überbracht wird, und das sie seiner freundschaftlichen Huld versichert, — was aber sein Herz anbelangt — hier sinkt ihr das Briefchen aus der Hand, und sie selbst ohnmächtig in einen Sessel. Ihr Kammermädchen bringt sie mit Riechsalzen zu sich — ach, um mit dem ersten Athemzug in Thränen auszubrechen über ihren Einsamkeitstrost, ihr Chaillot, wohin sie sich zurückgezogen hatte, und das sie, Unglückselige, verlassen! Das Kammermädchen führt sie in ihr Cabinet. Benserade sieht mit thränennassen Madrigal-Augen empor zum fallenden Vorhang: „Benserade, weinst auch du? Ach ja, du musstest nach Hofe kommen, um Thränen zu vergiessen.“ Zieht Peter's Fächer aus der Tasche, und folgt der Herzogin. Bis jetzt sehen wir nur die Knöchelchen eines Hofintriguen- und Maitressenspiels vor uns. Doch ist vielleicht der dritte Act das seidene Tüchelchen im Märchen, woraus die eingewickelten Beinchen des Vögelchens als schön befiederter Singvogel wieder auffliegen: Kywitt! Kywitt!

König Luigi hat sein unschlüssiges Herz aus dem innern Zwiespalt unversehrt herausgezogen, und denkt an einen Mann für die entlassene La Vallière. Er macht desshalb dem Longueville Vorschläge. Die Louis hielten es mit den Männern ihrer Maitressen, wie Schuldenmacher mit ihren Pumpquellen; das eine Spundloch wird mit dem Zapfen eines anderen verstopft. Die abgedankte Maitresse wird mit einem Gatten versorgt; den Gatten der Neuinstallirten schickt man dafür in die Pyrenäen. Longueville giebt dem König zu verstehen, dass er, statt der Hand, von

1) Vi amo teneramente come figliuola, come sorella.

der Herzogin eine Nase erhalten, und dass er von nun an, statt Longueville, eigentlich Longnez heissen müsste. Der König ist pikirt über die Bewerbung des Longueville auf eigene Hand, und daher für den Floh empfänglich, den ihm jetzt die Montespan ins Ohr setzt betreffs eines seit lange bestehenden Einvernehmens zwischen Longueville und der La Vallière, trotz der langen Nase. Delangiers ermangelt nicht, das sogleich zu bestätigen. Die Pikirtheit des Königs steigert sich zu einer Anwandlung von Eifersucht, und will der Sache auf die Spur kommen. Ein neues Pröbchen von erfinderischer Intriguenkunst einer Maitresse zum Verderben der Rivalin, und von psychologischen Hofstudien an dem Herzen eines Königs! Mit dem Blasebalg der Eifersucht die letzten Funken in diesem Herzen für die La Vallière anfachen! Die Herzogin wird gemeldet. Der König lässt die Montespan mit Delangiers, ihrem obligaten cul de Paris als dienstthuenden Cavalier, in ein Nebenzimmer treten. Duchessa La Vallière kommt, einen feierlichen Maitressenabschied nehmen, und dem Könige bei dieser Gelegenheit die Tabletten der Montespan mit seinem Portrait zu überreichen, als Beweiskörper, der die hofwidrige Ungeschicklichkeit im Intriguiren von Seiten ihrer glücklichen Nebenbuhlerin bezeugt. Der aufgeregte König will nun, „mit edler Zwangsanwendung", die La Vallière nicht ziehen lassen, bis er Alles erfahren.[1]) Nichts soll ihm verschwiegen bleiben, verspricht die Herzogin, wenn er ihrer Entfernung kein Hinderniss in den Weg legt. Der König giebt sein Wort. La Vallière reicht ihm ein Blatt hin zur Unterschrift, das als ihren für das ganze Leben gewählten Rückzugsort das Karmelitenkloster bezeichnet. Der König redet ihr den verzweifelten Entschluss aus; stellt ihr ein glücklicheres Leben an der Seite eines Gatten aus erster Familie in Aussicht: den Herzog von Longueville z. B. Ihre Weigerung schmeckt dem König wie Manna, und der Grund derselben: weil ihr Herz sich für ewig gefesselt fühle, wie Ambrosia und Nektar. Der König weigert sich das Blatt zu unterschreiben. Sie beruft sich auf sein königliches Wort. Ein König kann in Ehren einen Eid brechen, aber niemals sein Wort: und er unter-

---

1) (facendole nobil violenza) Oh voi non partirete, prima ch' io tutta sappia.

schreibt mit Widerstreben. La Vallière pikirt ob der schliesslich nachgiebigen Entlassungsgewährung, die sie doch so lebhaft zu wünschen schien, bricht das Gespräch ab, und entfernt sich mit Ungestüm, ihre Hand dem Könige entziehend, der sie zärtlich ergriffen. Diese Scene ist den Memoiren der Montpensier, Maintenon etc. entlehnt und demnach die einzige hoffähige und hofgemässe und die nicht gegen die galante Chronik des Oeil de Boeuf gröblich verstösst. Montespan kommt mit ihrem Schleppenträger, Delangiers, wieder zum Vorschein. Der König überreicht ihr sein von der Herzogin erhaltenes Portrait mit vorwurfsvollen Worten, und kehrt den beiden ungeschickten Intriguenspinnern, der Marchesa und ihrem Kunkel, den Rücken. Die Marchesa lässt nun ihren Unmuth gegen Delangiers aus, der ihr die Intrigue mit den Tabletten soufflirt habe, und nennt ihn einen verächtlichen Schmeichler [1]), der doch nur ein Kürbiskopf auf einer Bohnenstange ist, als Vogelscheuche mit chapeau bas, escarpins und einem Galanteriedegen an der Seite. Longueville und Marchese di Montespan treten hinzu, der sein erstes Geweih in den Pyrenäen abgeworfen und nun, im Hochgefühle, mit einem frischen, zinkenreicheren und ansehnlicheren dahin baldigst zurückzukehren, das Haupt stolz und majestätisch daherträgt. Er träufelt, in Gemeinschaft mit Longueville, die neueste Hofneuigkeit, dass die La Vallière sich in ein Kloster für immer zurückzieht, als Balsam in die Wunde seiner Gemahlin. Erquickt durch diese Herzstärkung entfernt sie sich mit ihrem lecken Intriguenblasebalg, um sich dieses Triumphes zu versichern [2]), und lässt ihren königlichen Pyrenäen-Hahnrey, und den es nicht einmal zu einem Solchen zu bringen vermögenden Longueville-Longnez, selbdritt mit dem ähnlicher Genossen würdigen Dritten im Bunde: mit dem dritten Act, zurück.

Die Hälfte des vierten, letzten Actes nehmen, in den Gemächern der La Vallière, die Vorkehrungen zu ihrer Abreise ein. Eine Scene braucht Benserade, um sein Maass Thränen zu vergiessen; eine andere nimmt der Kammerdiener und die

1) March. Voi m' avete spinta a lasciare le tavolette. Delang. Io secondava le vostre . . . March. Siete un adulatore, e de' più disprezzabili. — 2) (assicuramoci di questo trionfo.)

Kammerjungfer zu demselben Zwecke in Beschlag. Hierauf folgt der Generalabschied der Gebieterin-Maitresse von ihrer männlichen und weiblichen Dienerschaft, herzbrechend wie der von Lady Milford oder Maria Stuart. Dann schleicht Delangiers herbei, aber diesmal allein, nicht als Anhängsel der Montespan, oder doch als isolirtes Anhängsel, in Gestalt eines blossen von einer Trauerbinde umwickelten Fuchsschwanzes, um sein aufrichtiges Beileid der Herzogin zu bezeügen, in seinem und der Marchesa Namen. Die Herzogin hat sich in ihr Gemach zurückgezogen, für Niemanden sprechbar, auch für Longueville und Marchese di Montespan nicht, die Benserade aus besonderer Rücksicht einstweilen in ein Seitencabinet treten lässt. Die Herzogin ist wieder aus ihrem Gemach hervorgetreten. Da erscheint — Se. Majestät der König, der Louis par excellence, in Begleitung seines Staatsministeriums, wie es ein so wichtiger feierlicher Staatsact erheischt. König Luigi führt nichts Geringeres im Schilde, als das ganze, dieser Scene, der zehnten des letzten Actes, vorangegangene „historische Drama", in Frage zu stellen. „Ja, Herzogin", ruft er aus, „ich kehre als ein Reumüthiger, ob seiner Unbeständigkeit Zerknirrschter, zu Ihnen zurück; als jener Louis zurück, den Sie einst so sehr geliebt, und dem Sie allein Glück und Ruhe wiedergeben können." [1]) Die Herzogin entgegnet, sie hätte mit der Welt abgeschlossen. Sie habe seine schriftliche Zusage; ihr Verhältniss sey unwiderruflich gelöst. Der Luigi dieser zehnten Scene des letzten Actes der „Duchessa de La Vallière", ist, den Geheimen Geschichten von Louis XIV. zumtrotz, so wenig gesonnen, die La Vallière ins Kloster ziehen zu lassen, sein Verhältniss mit ihr überhaupt als gelöst zu betrachten, dass er zum Skandal der Chronique scandaleuse von Versailles erklärt: „Jenes hochmüthige Weib, die Ihren Schmerz zu beleidigen sich unterfangen, sie entziehe sich meinem Anblick, und wage nie wieder vor mir zu erscheinen." [2]) Die Herzogin beharrt bei ihrem Entschlusse. Der König widersetzt

---

1) Si, duchessa, a voi ritorno pentito della mia incostanza; e a voi ritorno quel Luigi stesso cui tanto amaste un giorno, e che voi sola far potete avventuroso e tranquillo. — 2) Quell' orgogliosa donna che insultò al dolor vostro, vada lungi da me, nè più osi mostrarsi.

sich ihrer Abreise und ruft seine Cavaliere herbei. Da öffnet sich das Seitengemach der Herzogin La Vallière. Es zeigt sich schwarz ausgeschlagen wie eine Trauerkapelle. Man erblickt darin ein armseliges Bett, darüber eine Decke von Sackleinwand. Auf einem Tischchen daneben einige Bücher mit einem Todtenkopf und einer brennenden Kerze. Gleichzeitig treten aus einem Seitenzimmer Longueville, Benserade und der Marchese Montespan. Am Eingang des Saales, durch den der König eingetreten war, erscheinen fünf bis sechs Cavaliere, mit Fackelträgern voran. Die Herzogin, auf das Cabinet hinzeigend: „Seit einem Jahre führ' ich dort einen grausam ununterbrochenen Krieg gegen meine Neigungen: und heute erst feiere ich meinen Sieg. Lasset euer Erstaunen fahren. Die Strenge des Klosters hat nichts, was mich schrecken könnte.“ [1]) Der König bedeckt sich das Gesicht mit den Händen. Pause schmerzlicher Gemüthsbewegung. Das Kammermädchen meldet: der Wagen ist vorgefahren. Letzte in Thränen schwimmende Abschiedsworte der Herzogin. König: „Einziger, meiner Liebe würdiger Gegenstand, warum will es mein Missgeschick, dass ich deinen vollen Werth in dem Augenblicke muss erkennen lernen, wo ich für immer dich verliere. So sey's denn: erfüllen Sie ihr erhabenes Geschick. Der Himmel fordert es zu meiner Strafe. Ich bewundere sie mit Beben, und wage keinen Widerstand mehr.“ [2]) Herzogin La Vallière reisst sich in Thränen los von ihm. Der König seufzt ihr die Moral des „historischen Drama's“ nach: „O Tugend, warum bliebst du mir so lange unbekannt! Unvergleichliches Weib! Warum lehrst du mich sie kennen, um mich nun mir selbst zu überlassen!“ [3]) Ein „Dramma istorico“, dessen letzte Scene allen bezüglichen, wahrheitsgetreuen Hofchroniken

---

1) Da un anno io vi faceva atroce continua guerra a' mei affetti: ed oggi solo vincitrice ne sorgo. Cessi ogni stupore: l'austerità del chiostro non ha nulla che mi spaventi. — 2) Oggetto solo da me giustamente amato, perchè la mia sciagura vuol ch' io l'apprezzi nel momento ch' io ti perdo per sempre? Oh sì: compite il vostro sublime destino. Il cielo il richiede per mia punizione: io v' ammiro tremando, ne più ardisco d'oppormi. — 3) Oh virtù, perche mi fosti stanosciuta cotanto! impregiabile donna, perche me lo apprendi, e mi abbandosi a me stesso!

ins Gesicht schlägt! Welcher Schlag ins Auge der Versailler chronique scandeleuse! Welcher Schlag ins — Oeil de Boeuf!

Das Schönste ist, dass dieses armselige, gegen alles Hof- und Maitressenwesen jener Zeit so frevelhaft-geistlos sündigende Dramma istorico in der von Bettinger herausgegebenen Sammlung ins Französische übersetzter, mit Anmerkungen von Bayard und mit einer Einleitung von E. Scribe in Paris erschienener Komödien des Alberto Nota und des Conte Giraud Aufnahme und Belobung fand![1])

Freier und ansprechender entfaltet Nota sein Talent in heimischen Sitten- und Charakterkomödien: In dem Lustspiel

Der Chirurgus und der Vicekönig
(Il Chirurgo ed il Vicerè)

z. B., einem seiner in voller Handwerksreife verfassten Stücke[2]), dessen Moral die Bestrafung des Gelüstes nach einem Ehemann von Geblüt und Stande zum Zwecke hat. Motiv und Durchführung zeichnen sich eben nicht durch sonderliche Neuheit, Frische und überraschende Komik der Figuren und Combination aus. Indessen erscheint das Thema doch mit scherzhafter Leichtigkeit behandelt, und erheitert, der Chirurgus namentlich, durch einige komische Charakterzüge.

Elvira, Tochter des Wundarztes Clemente zu Ancona, hat auf dem Balcon des gegenüberliegenden Gasthofes einen fremden, seit gestern erst eingetroffenen jungen Mann erblickt, der ihre Neugierde so lebhaft erregte, dass sie durch ihr Kammermädchen Finetta zunächst den Namen des fremden jungen Herrn erfahren will. Das besonnene Kammermädchen erinnert Elvira an Signor Severino, der sich um sie bewerbe und sie von Herzen liebe. Elvira behandelt den Einwand leichthin: Severino sey ein gewöhnlicher Krämer, der für sie nicht passe. Wenn's noch ein Advocat, Arzt u. dgl. wäre! Aber ein schlichter Kaufmann! „Wo denkst du hin? Mein Vater studirte in Rom, war Militärchirurg in Spanien; ich bin seine einzige Tochter, habe eine reiche Mitgift zu erwarten — kurz, ich fühle mich zu

1) Théatre d'Alberto Nota et du Comte Giraud. Paris 1839. — 2) Geschr. 1832, gespielt 1836, s. o. S. 623.

höheren Ansprüchen geboren.“[1]) Finetta möchte durch den Gasthofdiener Grillotto den Namen des Fremden zu erfahren suchen. In der nächsten Scene vertröstet der Chirurg Clemente, dessen Willen an einer Wimperregung seiner vergötterten Tochter hängt, die Bewerbungen des jungen Kaufmanns Severino so kühl und hinhaltend, dass Severino erzürnt davonrennt, mit dem erklärten Entschluss, seine Liebesfesseln zu brechen. Elvira tritt ein und vernimmt vom Vater: er käme eben vom Gasthof, wo er dem jungen fremden Herrn eine verstauchte Hand verbunden, wofür er — und giebt der Tochter und der Finetta den Betrag des Honorars zu errathen — was Thaler? — einen spanischen Quadruplo in Gold erhalten! Der spanische Quadruplo giesst Oel ins Feuer von Elvira's Neugierde. Als sie vollends von Grillotto, dem Gasthofdiener, der vonseiten des fremden Herrn wegen des Verhaltens bei der verstauchten Hand anfragen kommt, vernommen: der fremde junge Herr habe sich bei ihm nach Elvira erkundigt, die er auf der Terrasse vom Balcon aus bemerkt hätte, und dass er von dem flüchtigen Anblick schon bezaubert wäre: da schlägt die Flamme der Neugierde ihr über dem Kopf zusammen, die ihr Vater, der Chirurg, zu löschen sich augenblicklich anschickt, und müsste er sich zu dem Zwecke seines ganzen Spritzenvorrathes bedienen; empfiehlt Klugheit, Scharfblick und Vorsicht, und eilt in den Gasthof hinüber.

Hier lernen wir durch den zweiten Act in dem jungen Fremden einen Don Fernando kennen, aus dessen Unterhaltung mit seinem Kammerdiener Diego, beim Kaffeetrinken, eine Ebbe im Geldbeutel sich ergiebt, die der Fluth mit Schmerzen entgegenklafft, welche der spanische, zu Elvira's reicher Mitgift anschwellende Doppeldubblone dem geheimnissvollen Fremden aus der Chirurgentasche heranschwemmen soll. Pharao, Roulett und Ecarté haben Don Fernando's Geldbeutel in diesen Zustand des schrecklichsten horror vacui versetzt. Der Vater, ein reicher Edelbürger aus Palermo, hatte dem Don Fernando ein fettes Erbe hinterlassen, das von seiner Mutter Bruder, der ihn zum

---

1) Che vai sognando? mio padre studiò in Roma, fu chirurgo militare in Ispagna: io sono figlia unica, ed ho una buona dote, e in fine poi mi sento nata per cose più elevate.

Hazardspiel angeleitet, die Auszehrung bekam, und endlich an der Schwindsucht zu Grunde ging. In solcher Verfassung lernte Don Fernando eine Edeldame, eine junge Wittwe aus Neapel, kennen, die ihm Hand und Herz anbot, und ihre Schatulle, um seine Schulden zu bezahlen, zur Verfügung stellte, mit dem Beding, das Spielen aufzugeben und sie zu seiner ehelichen Herzdame zu erwählen, auf die er allein und ausschliesslich zu pointiren hätte. Das schwört und gelobt ihr Don Fernando in die Hand, und erhält sofort 6000 Ducati, um seine Gläubiger zu befriedigen. Braut und Bräutigam hatten aber die Rechnung ohne den Wirth gemacht; ohne den Spielteufel nämlich, der alle anderen Teufel austreibt; alle Teufelspacte aufkauft, um als alleiniger Gläubiger auf die Seele seines Opfers Beschlag zu legen. In einer einzigen Nacht waren die 6000 Ducati verspielt. Der Bräutigam wagte nicht, der Braut unter die Augen zu treten, schiffte sich ein, und sitzt nun fest in dem Gasthof zu Ancona, wo er seinen vorletzten Dubblon dem Chirurgus als Schröpfkopf angesetzt hat, der besser ziehen soll, als sämmtliche Schröpfköpfe der ganzen Chirurgenzunft in Ancona. Don Fernando ist kaum mit diesem, seinem Kammerdiener und Secretär, Diego, erzählten Curriculum Vitae, das Diego eigentlich längst kennen musste, zu Rande; da meldet Grillotto den Chirurgus Clemente. Schnell muss Diego sich an den Tisch setzen und schreiben, was ihm Don Fernando dictirt. Beim Eintreten hat der Chirurg den Aufschriftstitel des Briefes schon ins Ohr gefasst: „Theuerster Onkel, Excellenz!" Während Clemente, ganz Ehrerbietung und Dienstfertigkeit die verstauchte Hand behutsamst untersucht, dictirt Don Fernando weiter, unter Zwischenbemerkungen des Chirurgen beim Verbandanlegen, den die vom Secretär betonten Schlagworte des Briefes wie elektrische Schläge treffen. Der Brief giebt dem Onkel-Excellenz Nachricht von der Reise, mit dem Ersuchen, Sr. Majestät, dem Könige von Spanien, davon Mittheilung zu machen; und dass er, Don Fernando, sich beeilen werde, sobald das Schiff, das sie nach der Havanna bringen soll, angelangt seyn werde, die Befehle seiner Majestät auszuführen. Unbekümmert um die Gefahren, werde Fernando an der Expedition nach Mexico Theil nehmen, zu dessen Vicekönig er durch den Willen Sr. Majestät berufen sey. Beim Wort

„Vicekönig“ schnellt der Chirurg mit der Bleiwasserflasche in der Hand wie ein Champagnerstöpsel empor: „Vicekönig, Ach, Excellenz, Verzeihung wenn ich verfehlte“... und krümmt sich wie ein mit Salz bestreuter Blutegel [1]), mit dem um die Wette er denn auch wird Blut lassen müssen. Mit leutseliger Herablassung fordert der zukünftige Vicekönig den Chirurgus auf, den Verband anzulegen, und dictirt den Brief zu Ende. Dankt dem Wundarzt, und drückt ihm einen Doppel-Dubblon in die Hand — seinen letzten; der aber, in Conjunction mit dem vorletzten, wie Sonne und Mond die Springfluthen, des Feldscheerers aufgesogene Geldbeutel, in seine Tasche pumpen wird. Clemente (sich sträubend) Nein — Excellenz, entschuldigen, aber — Don Fern. Wollen Sie mich beleidigen? — Clem. „Lieber sterben“, — steckt das Goldstück ein [2]) und wünscht sich und seiner Tochter im stillen Glück zu der feinen Nase, womit sie Mutter Natur Beide gesegnet. [3]) Das Gespräch wird weiter geführt. D. Fernando lässt Einiges über die Mitglieder seiner Familie fallen. Eine Tante von ihm, Gemahlin des Gouverneurs von Badajoz, habe ebenfalls Elvira geheissen, wie des Chirurgus Tochter. Erfährt, dass diese in der That das Licht der Welt in Spanien erblickte, wo Clemente als Chirurgus bei einem italienischen Regiment den Feldzug mitgemacht. Zwischendurch beschäftigt sich Fernando mit dem Brief, liest ihn durch, unterschreibt, und giebt ihn dem Diego zum Siegeln. Der Chirurg erzählt seine Abentheuer in Spanien, wo Fernando auf seinen Reisen gewesen, und daher die Oertlichkeiten kennt. U. a. erzählt Clemente von einem Landhause, das er mit Hülfe einiger Kameraden aus seinem Regiment einer feindlichen Schaar entrissen, die es zu plündern und in Brand zu stecken vorhatten. Fern. „Wissen Sie vielleicht den Namen des Besitzers jener Villa? Clem. Er nannte sich D. Rodriguez... Fern. Del Vallo y Corraseva? Clem. Del Vallo y Corraseva. Doch wie? Ew. Gnaden kennt ihn also? Fern. Kommt, o kommt in meine Arme! Clem. Gnädiger

---

1) Vicerè! ah Eccellenza, perdoni se ho mancato... (si alza con l'ampolla in mano, e facendo inchini.) — 2) Clem. Non occorre, Eccellenza, mi perdoni... Fern. Volete offendermi? Clemente. Piuttosto morire. (accetta.) — 3) (che buon naso abbiamo Elvira ed io!)

Herr... Excellenz... Diego (beiseit), das ist kostbar. Fern. Meinem guten Onkel haben Sie das Leben gerettet, dem Bruder meiner Mutter, und von dem ich Villa, Titel und sein ganzes Vermögen geerbt. Clem. Ich stehe da... sprachlos vor Staunen.[1]) Fernando versichert dem immer mehr vor Verzückung und Extase erstarrten Chirurgen, dass sein Oheim sich seines Wohlthäters auf dem Sterbebett erinnert habe, und ihm, Fernando, aufgetragen, falls er seinem Retter irgendwo begegnen sollte, ihn mit Dankessegen und Gunstbeweisen zu überschütten. Clemente vergiesst Wonnethränen. Kann er weniger thun, als dem jungen Granden von Spanien sein Haus als Wohnung anbieten? Flehentlich bittet er, Se. Excellenz möchte ihm doch schon heute, gleich zum Frühstück, die Ehre geben. Er sey ganz allein mit seiner Tochter. Fern. „Ich nehm' es an; sagt dies der schönen Elvira.“ Trunken von Seligkeit eilt Clemente nach Hause zu seiner Tochter. Diego, mit seinem Herrn wieder allein, beglückwünscht Se. Excellenz den Herrn Vicekönig. „Doch woher zum Teufel haben Sie Namen, Landhaus errathen? Fern. Ich war an jenem Orte; der alte Schlosswart setzte mich von Allem in Kenntniss. Diego. Und glauben Sie? Fern. Ich glaube nichts und folge nur wohin Fortuna mich führen will.[2])

Man kann sich einen Begriff von der Sensation machen, die der Chirurg zu Hause mit seinen Neuigkeiten erregt. Nur Finetta findet da und dort ein Häkchen. Der Alte trumpft „Fräulein Zweifelliese“[3]) aber auch gehörig ab. Clemente befiehlt eine Mittagstafel herzurichten, würdig des Vicekönigs von Mexico; reichlich besetzt mit Krystallen, Porzellan und Silbergeschirr.[4]) Wenn er nur einen angemessenen Mitgast einladen könnte! Finetta schlägt Severino vor. Der Chirurg beschreit den Einfall. „Welcher gemeine Gedanke schwirrt dir durch den

---

1) Voi avete salvata la vita al mio buon zio, al fratello di mia madre, e da cui ho avuto in reteggio e palazzina e titoli e tutte le sostanze. Clem. Io resto là ... senza parole. — 2) Dieg. Ma come diavolo avete indovinato il nome, la palazzina, la gradinata? Fern. Sono stato in quei luoghi: il vecchio custode della casa m' informò di tutto l'occorso. Dieg. E credete che vi verrà fatto ... Franc. No credo nulla e vo inanzi come vuol la Fortuna. — 3) Signora dubbitativa. Signora incredula. — 4) ricca la tavola di cristalli, di porcellani, di argenterie.

Kopf!" ruft Elvira. „Ein Krämerlein neben einem Vicekönig an der Tafel?" 1) — schlägt der Chirurg die Hände zusammen. Geheimsecretär Diego tritt ein, mit Grillotto, der einen bedeckten Korb auf den Tisch setzt. Diego nimmt ein prächtiges Blumenbouquet heraus, die Farben nach spanischer Weise schattirt: grün und roth: „Liebe und Hoffnung". Er reicht das Bouquet, im Namen seines Herrn, dem Fräulein Elvira, und bittet den Vater, die Annahme zu gestatten. Das sey Brauch in Castilien.2) Der Alte hat schon die Annahme mit allen zehn Fingern im Stillen gestattet, kehrt aber ein Weilchen den strammen Papa hervor, doch erlaubt er endlich der Tochter die Annahme gemäss der „prammatica di Castiglia". Diego präsentirt nun ein goldenes mit Brillanten besetztes Fläschchen als Beigabe von Seiten Sr. Excellenz: ein Geschenk von Ihrer Hoheit der Prinzessin von Algarbien an Se. Excellenz. „Elvira" — winkt der Chirurg der Tochter zu — „ich erlaube dir das Fläschchen der Prinzessin von Algarbien anzunehmen." Jetzt zieht Diego eine werthvolle Dose mit dem Bildnisse Kaiser Karl's V. aus dem Korb für Signor Clemente, der sie mit raschem Griff in Empfang nimmt — „um nicht zu beleidigen".3) Zuletzt erhält auch Finetta, die schöne Kammerjungfer mit den schelmischen Augen 4), ein feines Taschentuch zum Geschenk. Nach solchen Vorboten, welchen Eindruck muss nicht das Erscheinen Sr. Excellenz in eigener Person hervorbringen! Solche Katzenbuckeln hat noch kein Chirurg erster und solche Kratzfüsse kein Chirurg zweiter Klasse veranstaltet. Jedes Wort, das Se. Excellenz an Elvira richtet, ist ein duftiges Bouquet von weissen und rothen Schmeicheleien nach der spanischen Pragmatik. Clemente lässt den Glanz seiner Hütte mit Elvira in ein Nebenzimmer sich begeben, wo die förmliche Bewerbung und Anhaltung um die Hand der Tochter stattfinden soll. Finetta's Anmeldung einer fremden Dame, die den Chirurgen dringend zu sprechen wünsche, konnte ihm nicht ungelegener kommen. Finetta lässt die fremde vor-

---

1) Elvira. Che idea volgare ti gira pel capo? Clem. Vorresti mettere un mercantuzzo a tavola con un vicerè? — 2) Questa è prammatica di Castiglia. — 3) Per non offendere. — 4) per la bella cameriera dagli occhi furbi.

nehme Dame ein, und eilt ins Nebenzimmer zu dem noch weit vornehmeren Brautpaar in der Knospe. Die fremde Dame ist — Fernando's in Palermo plantirte Braut, Luigia, die dieses Vergnügen mit 6000 neapolitanischen Ducati bezahlt hatte. Clemente nimmt der Unbekannten ein Empfehlungsschreiben an ihn von seinem Bruder in Neapel, Dottore Ippolito, ab, woraus er erfährt, dass die Ueberbringerin Signora Donna Luigia aus dem Hause des Grafen von Castrodoro sey, die er seiner besonderen Aufmerksamkeit und dienstbeflissenen Gastfreundschaft während ihres Aufenthaltes in Ancona empfehle; wozu ihn, den Empfehler, auch die Dankbarkeit verpflichte, die er ihrem verstorbenen Gemahl, seinem seligen Freunde, schulde. Gräfin und Vicekönig an seiner Tafel — denkt Clemente im Stillen — das komme ihm gerade zu Passe. Er richtet auch gleich die Einladung an Signora. Die Annahme, erwiedert sie, hänge von der Nachricht ab, die sie erwarte, und die vielleicht ihre augenblickliche Abreise zur Folge haben könnte. „Sie werden mit einem spanischen Granden zusammen speisen" — bedeutet ihr, vielsagend, Clemente. „Das wäre" — meint Signora — „eben kein Grund." Clem. „Zum Vicekönig von Mexico bestimmt!" — Luigia zieht es vor, seiner Tochter die Aufwartung zu machen. Clemente lässt es sich nicht nehmen, die Signora an seiner Tafel zu sehen und begiebt sich ins Nebenzimmer zu seiner Tochter.

Sigismondo, Agent der Signora, bringt die Nachricht, dass auf der Fremdenliste „der Name" (Fernando's) nicht zu finden. Doch hörte er vom Beamten des Passbureaus, dass aus Rom und Neapel verschiedene Anfragen eingelaufen, und dass bereits Nachforschungen wegen der betreffenden Person angestellt worden. Luigia entschliesst sich, in Erwartung näherer Auskunft, ihren Aufenthalt um ein paar Stunden zu verlängern, und lässt durch Finetta den Hausherrn wissen, dass sie zu Tische erscheinen werde.

Fernando hat sich mittlerweile erklärt, und Elvira ist bereit, ihm nach Mexico zu folgen. Diego meldet: das erwartete Schiff mit spanisch-mexicanischer Flagge sey in Sicht. Elvira's Seele jubelt im Stillen. Der Vater bemerkt dem Schwiegersohn, die 10,000 Scudi Mitgift lägen bereit. Mit dem Vater und Finetta allein bespricht Elvira ihre Toilette. Sie wünscht ein Diadem,

Papa sogleich auf dem Sprung, eines von seinem Freunde, dem Juwelier, zu holen. Elv. „Theurer Vater, wird es sich aber auch schicken?" Clem. Und wie schicken, Kind! Da binnen wenigen Stunden funfzig Kanonenschüsse dich als Vicekönigin von Mexico begrüssen werden. Beide entfernen sich. Finetta sieht ihnen kopfschüttelnd nach: „Ich fühle, ich weiss nicht welches Widerstreben, daran zu glauben." [1]) Die Karten sind gut gemischt; die Spannung geschickt berechnet und vorbereitet, die Erwartungspause stellt einen vierten Act von einer für den Vicekönig verhängnissvollen Komik in Aussicht, wie sie unserem Alberto Nota nicht zum zweitenmal gelungen.

Luigia verräth in den ersten Scenen mit ihrem Agenten und in einem Selbstgespräch ein noch immer und unvermindert, ja durch die Flucht des Ungetreuen nur heftiger für ihn glühendes Herz. Fernando's heimliche Entfernung erklärt sie aus seiner Scheu, nach dem Spielverlust sich ihr zu nähern, weil ihm sein Gewissen Vorwürfe machte, dass er sie gekränkt. Seine Verirrung sey daher ein Fehler jugendlichen Leichtsinns, nicht des Herzens. [2]) Amor ist ein noch verfänglicherer Logiker als, nach Dante, der Teufel; ein Doctor Subtilis, der den Teufel selbst aus seinen Syllogismen herausklügelt. Die folgenden Contrastscenen des Severino mit Finetta und dem Chirurgen stellen gewissermaassen eine Disputa vor zwischen Gott Amor's Vertreter, Severino, und dem des „Gran Logico", des Teufels der Strebsucht nach vornehmer Versippung und Standesehre. Auf Seiten Severino's steht als Beistand Luigia; auf Seiten des hochzeitlich aufgeputzten Clemente der unsichtbare Ehrgeiz-Teufel selbst. Auf Severino's Frage: „Könnt Ihr wissen, wohin Euch diese vorgeblichen Herrlichkeiten führen dürften?" beantwortet Clemente mit einem mitleidigen Achselzucken: Sie jammern mich, Sie Aermster! Luigia. Haben Sie sich aber auch von den Standeseigenschaften jenes Cavaliers überzeugt, bevor Sie Ihre Ein-

---

1) Elvira. Se potessi avere un diadema! Clemente. Zitto: vo dal giojelliere mio amico. Elvira. Caro padre, sarà poì conveniente? Clem. Sì, figlia, convenientissimo; giacchè fra poche ore cinquanta colpi ti saluteranno viceregina de Messico (parte Elvira pure). Finetta. Sento una ripugnanza a prestarve fede. — 2) Dunque egli sente il rimordimento d'avermi offesa: il vizio è dell' intelletto e non del cuore.

willigung gaben? Der vicekönigliche Schwiegervater zählt an den Fingern die Legitimationsbeweise her, die den Schwiegersohn als Granden von Spanien und Vicekönig von Mexico bekunden. Und zeigt als eines der unverwerflichen Beweisstücke das goldene mit Diamanten besetzte Fläschchen vor, ein kostbares Geschenk der Prinzessin von Algarbien, das Se. Excellenz, der Bräutigam, der Braut, seiner Tochter, verehrte. Beim Erblicken des Fläschchens durchzuckt es Luigia. „Himmel, was seh' ich?“ ruft sie beiseit. Clemente bemerkt die Bewegung. Luigia erklärt sie als Ausdruck ihrer Bewunderung der vorzüglichen Arbeit. Severino mit unterdrücktem Zorn: „So hab' ich nichts mehr zu hoffen; Signor Clemente?“ — worauf ihn dieser mit den vom Hoffahrts-Teufel ihm über die Schulter zugeflüsterten Argument beschwichtigt: „Aengstigt Euch nicht, Signor Severino. Seyd ein Philosoph und bedenket, dass Elvira, sobald sie Vicekönigin ist, sich Eurer erinnern und Euch vielleicht eine glänzende Anstellung verschaffen wird.“ [1]) Luigia sagt dem entrüsteten Severino heimlich: er möchte sich, gleich nach Tische, wieder bei ihr sehen lassen. Clemente, mit Luigia allein, kommt auf die plötzliche Erregtheit zurück, die sie beim Erblicken des Fläschchens habe merken lassen. „Dahinter steckt ein Geheimniss; ich bin ein guter Beobachter.“ Luigia fasst sich schnell: „Signor Clemente, ich weiss, Sie sind ein gewitzigter scharfsichtiger Mann.“ Clem. Was wollen Sie? die reine Naturgabe. Mir entgeht nichts.... Luigia. So wissen Sie denn, jener Don Fernando, der Vicekönig von Mexico, derselbe, der Ihre Tochter heirathen soll.... Er ist.... Clem. Um's Himmelswillen.... Luigia. Er ist.... Clem. Wer ist er denn? Luigia. Mein leiblicher Bruder. Clem. Ihr Bruder! Himmel, welche freudige Nachricht! Wahr-

---

1) Severino. Che sapete voi dove potranno condurvi coteste supposte grandezze? Clemente. Poveretto, vi compatisco. Luigia. Vi sarete assicurato bene delle qualità di quel cavaliere, prima di assentire.... Clem. (leva la boccettina dal panierino, e la porge a donna Luigia) . . . Luig. (cieli, che veggo?) Clem. E che, Signora contessa, vi maravigliate tanto? Luig. Niente: ammiro la squisitezza di questo lavoro . . . Sever. (con ira repressa) Signor Clemente, per me dunque è finita? Clem. Non vi contorcete, Signor Severino, siate filosofo. Pensate che, quando Elvira sarà viceregina, si ricordera di voi per procurarvi forse un luminoso impiego.

haftig auch, die Familienähnlichkeit ist nicht zu verkennen. Wie wird sich Se. Excellenz freuen, Sie zu sehen! Luig. Nicht gar zu sehr, Signor Clemente, nicht allzusehr. Clem. Wesshalb nicht? Luig. Weil er sich ziemlich schlimm gegen seine Eltern betragen.... Gegen mich besonders, die ich ihn liebte und noch liebe... nur zu sehr und von innerster Seele.... Clemente's neugierige Frage, wie es komme, dass der Bruder ein Spanier ist und Sie eine Neapolitanerin, umgeht Luigia mit dem Vorgeben: das sey eine verwickelte Geschichte, die sie für einen gelegeneren Augenblick aufspare. Genug, sie kommt direct von Neapel, um ihren Bruder aufzusuchen. Clem. „Wollen Sie mir gestatten, dass ich ihn allmählich darauf vorbereite?" Luigia. „Wenn es Ihnen so beliebt — meinetwegen." [1])

Diese Umschlagswendung, ein mit kunstfertiger Hand in die Entwickelung hineingeschlungenes Hinhaltungsmotiv, hat das doppelte Verdienst: den Hauptschlag dem fünften Act aufzusparen, und das Komische der Situation noch zu steigern. Zugleich ist die Volte der einzige Springpunkt schöpferischer Erfindung in einer zwar belustigenden und technisch gut durchgeführten, sonst aber mit ziemlich verbrauchten Motiven, Figuren und Situationen hantirenden Komödie.

Clemente stellt der geputzt erscheinenden Tochter die Contessa als Schwester des Don Fernando, ihres Bräutigams vor. Elvira bezeigt die grösste Freude darüber. Eine Anspielung

---

1) Clem. Giù sotto ci è del mistero: io son buono osservatore.... Luig. Signor Clemente, conosco che voi siete un uomo avveduto. Clem. Che volete? egli è un dono di natura: non mi sfugge nulla... Luigia. Sappiate dunque, che Don Fernando, il vicerè del Messico, colui che dee sposare vostra figlia... egli è... Clem. Per l'amor del cielo... Luigia. Egli è... Clem. Chi mai? Luigia. Mio fratello germano. Clem. Vostro fratello! cielo, che lieta novella mi date! si è vero, si vede nel volto l'aria di famiglia. Quale consolazione sarà per S. E. il rivedervi! Luig. Non tanto, Signor Clemente, non tanto. Clem. Per qual ragione? Luig. Perchè egli si è condotto assai male verso i suoi parenti... E specialmente verso di me che l'amai e l'amo tuttavia pur troppo col massimo affetto.... Clem. Come va che S. E. è spagnuolo, e voi, signora contessa, siete napoletana? Luig. Sarebbe troppo lungo il raccontarvi adesso.... Clem. Volete permittermi ch'io gli parli e lo disponga bel bello? Luig. Se cosi vi aggrada, fatelo.

der Signora Luigia auf Severino nimmt Elvira auf die leichte Schulter, und meint, der Contessa Bruder, Don Fernando, sey gar zu liebenswerth. Luigia bricht das Gespräch ab, mit dem Ersuchen, sich in ihr Zimmer zurückziehen zu dürfen. Clem. kann kaum den Augenblick erwarten, wo er seinem Schwiegersohn die überraschende Nachricht von der Ankunft seiner Schwester, der Contessa, mittheilen wird. Da kommt er! Wie kostet erst so recht freudenschmeckerisch und überraschungslüstern der Chirurg an der Sensationsneuigkeit herum, bervor er damit herausrückt! Fernando's Unruhe, Clemente's vergnügtes Schmunzeln beim Ausholen und schwiegerväterlich-neckischem Abfragen der Familienverhältnisse; sein Aufdenpulsfühlen wegen einer gewissen Schwester.... Fern. Was meint Ihr? (für sich) der Mensch macht mich schwitzen vor Angst. Clem. (für sich). Er geräth in Unruhe, Muth gefasst! (laut) Regt Euch nicht auf. Es ist nichts Arges dabei. Ich biete mich selbst als Vermittler an. Fern. (immer unruhiger) Vermittler? Worin? Clemente. Nehmen Sie es nicht übel: Vermittler zwischen Ihnen und der Signora Donna Luigia Contessa di Castrodoro. Fern. Donna Luigia! (für sich) Ich bin erkannt und verloren. Clem. (beiseit) Oho, sind wir auf dem rechten Wege? (laut) Ja, Ihre Schwester sucht Sie auf. Fern. Meine Schwester! Clem. Ja, Ist Signora Contessa di Castrodoro etwa nicht Ihre Schwester? Fern. (für sich) Welche Verwirrung! Was antwort' ich ihm? Clem. Sie liebt Sie — sie hat es mir selbst gesagt. Fern. Doch wo, wo haben Sie diese meine Schwester gesehen? Clem. Seyen Sie grossmüthig, nachgiebig. Fern. Wo ist sie? frag ich. Clem. Beruhigen Sie sich, Excellenz! Sie wurde mir von meinem Bruder in Neapel empfohlen. Die Dame ist es, die heute Morgen hier eintraf, und mit uns speisen wird. Fern. Hier in Ihrem Hause ist sie? Clem. In jenem Zimmer dort, mit meiner Tochter: Sie sollen sie gleich zu sehen bekommen. Fern. Lassen Sie mich fort: ich darf sie nicht sehen.... Ich komme wieder (will fort). Clem. (ihn zurückhaltend) Sie müssen bleiben. Beim Himmel, Sie dürfen nicht fortgehen; ich werfe mich sonst vor ihre Füsse hin. Fern. Vergebens.... Clem. Excellenz, ich beschwöre Sie.... Fern. Jetzt nicht.... Clem. Gönnen Sie mir die Freude, diesen schönen Frieden zu vermitteln. Fern. Nein, nein ich muss

fort. Finetta meldet: Es sey aufgetragen. Clemente, der noch immer den Don Fernando festhält, heisst Finetta Elvira und die Contessa rufen. Finetta öffnet das Cabinet. Fern. (für sich) Nun ist's aus; ich kann mich nicht mehr retten. Luigia ist mit Elvira herausgetreten. Luigia. Hier sind wir, Herr Doctor. Clem. Frau Gräfin, ich habe ihn mit Gewalt festhalten müssen; er wollte mir entfliehen. Fern. Donna Luigia. Luigia. Bruder, mein Bruder!... Clem. Macht ein Ende, ihr Lieben, Theueren: Wenn sie Euch oder Ihr sie gekränkt habt — so... Fern. Was kann ich Ihnen sagen, Luigia? Sie sehen, meine Verwirrung. Clem. Auf! Umarmt Euch.... Nicht? Lasst uns dann wenigstens einen Waffenstillstand machen: alsdann wollen wir weiter darüber sprechen. Luigia. Ja, mein Bruder. Für jetzt lassen wir jede Verbitterung ruhen. Signor Clemente wird uns erlauben, nach Tische darüber unter uns zu verhandeln. Clem. Ja, wann Ihr wollt; hier, dort, wo es Euch beliebt, und Niemand soll Euch stören. Luigia (zu Don Fernando). Reichen Sie nur den Arm dem Fräulein Elvira, die Sie liebt und in Ihrer Beständigkeit, Ihrer Tugend, Ihrer Treue den schönsten Lohn einer wahrhaften Neigung mit Zuversicht zu finden hofft. Signor Dottore, Sie erlauben, dass ich vorangehe (ab). Elvira. Signor Don Fernando, alle meine Hoffnungen vereinigen sich in Ihnen (ab mit Don Fernando). Finetta. Signor Padrono, ich begreife nicht.... Clem. So begreife denn: dass meine Voraussicht, mein Scharfblick die eheliche Verbindung meiner Tochter gesichert, und eine unerwartete, ungemein süsse Geschwister-Versöhnung herbeigeführt hat. [1])

---

1) Fern. Come sarebbe a dire? (costui mi fa sudare.)

Clem. (Egli si inquieta, corraggio.) Non vi turbate, non vi sarà male alcuno. Mi propungo mediatore io stesso.

Fern. Mediatore, e di chè (sempre più turbato).

Clem. Non l'abbiate a male: mediatore fra voi e la Signora Donna Luigia contessa di Castrodoro.

Fern. Donna Luigia! (Io sono conosciuto e perduto) (da sè)

Clem. (Ah, ah, siam sulla via.) Si, vostra sorella cerca di voi.

Fern. Mia sorella?

Clem. Sì, la Signora Contessa di Castrodoro non è vostra sorella?

Fern. (Quale imbroglio; che rispondere?) (da sè)

Clem. Vi ama, l'ha detto a me.

Eine kritische Finetta könnte vielleicht in diesem trefflichen, in Farbe, Ton wie in der Zeichnung vorzüglichen Situations-

---

Fern. Ma dove, dove l'avete veduta cotesta mia sorella?
Clem. Siate generoso, siate arrendevole.
Fern. Dove, vi chieggo?
Clem. Calmatevi, Eccellenza. Mi fu raccomandata da mio fratello di Napoli: ed è quella dama giunta stamane, e che pranzerà con noi.
Fern. Ed è in casa vostra?
Clem. In quell' appartamento, con mia figlia: ora la vedrete.
Fern. Lasciate ch' io me ne vada: non debbo vederla . . . tornerò poi (vuol partire).
Clem. Non ve n' andrete, viva il cielo; mi getterò a' vostri piedi (rattenendolo).

Fern. È inutile . . . Clem. Eccellenza, per carità . . . Fern. No, per ora . . . Clem. Facciamo questa bella pace. Fern. Voglio uscire.	tutto rapidamente, mentre Don Fernando vuole uscire, e Clemente lo ritiene a suo mal grado.

Scena X.
Finetta e detti.

Finetta. Si è messa in tavola.
Fern. A rivederci.
Clem. Presto, chiama Elvira e la Signora Contessa.
Finetta. (va ad aprir l'uscio) Che significa tutto ciò? (da sè)
Fern. (È finita, non posso salvarmi.) (da sè)

Scena XI.
Donna Luigia, Elvira e detti.

Luigia. Eccoci, Signor dottore.
Clem. Signora Contessa, l'ho trattenuto, mi voleva fuggire.
Fern. Donna Luigia . . .
Luig. Fratello, fratello . . .
Clem. Finiamola, cari, carissimi: se ella vi ha offeso . . . o se voi avete offeso lei . . .
Fern. Che posso dirvi? vedete la mia confusione . . . (a Luigia).
Clem. Abbracciatevi, via . . . no? facciamo almeno un armistizio: poi dissereremo.
Luig. Si, fratello, tregua per ora ad ogni rancore. Il Sign. Clemente ci permetterà di conferire insieme dopo pranzo.
Clem. Sì, quanto volete, qui, là, dove vi piace: e nessuno verrà a disturbarvi.
Luig. (a Don Fern.) Date dunque il braccio alla Signora Elvira, la quale vi ama, e si confida di trovare nella vostra costanza, nella vostra

spiele das einzige Häkchen darin finden: dass der Chirurg möglicherweise den Namen der Luigia, den er doch aus dem Empfehlungsbriefe kannte, vor Don Fernando hätte aussprechen können, zumal die Pause zwischen dem vierten und fünften Act ihm Zeit und Gelegenheit dazu biete. Doch wo Alles so gut gefädelt ist und so schlagfertig ineinandergreift, da klügelt eben nur eine kritische Finetta ihr Häkchen heraus, auf die Gefahr, von Meister Clemente ein superkluges Fräulein Rümpfnase, eine „Signora dubbitativa ed incredula", gescholten zu werden.

Auseinandersetzung, Schuldbekenntniss, Armensünderbeichte gleich in der ersten Scene des fünften Actes — und doch kein Verlangen nach Losspruch von Seiten des Sünders, aus Selbstverzweiflung; und keine Ertheilung der Absolution von Seiten der Hintergangenen, aus Misstrauen gegen sich selbst und aus Gram ob ihrer verrathenen Liebe. Fern. „Donna Luigia. Tausendfach verwunden Sie und mit Recht meine Seele. Ja ich erkenne mich mit Schaudern als den, der ich in Ihren und Aller Augen bin. Ich stehe am Rande des Abgrundes, dem nichts mehr mich entreissen kann. Luigia. Nein, Grausamer, wenn Sie Ihr Versprechen der Tochter des Signor Clemente gaben; so mag sie die Ihrige bleiben. Doch soll der Vater, sollen Alle wissen, wer Sie sind."[1]) Da muss nun auch Diego mit der Nachricht kommen, dass zwei von der Stadtwache nach Don Fernando, oder Don Ramiro, wie er eigentlich heisst, fragen. Luigia erzittert. Fernando, entschlossen und fest, will sich selbst ausliefern. Schnell hat der Engel von plantirter Braut einen Rettungsplan gefasst: Sie heisst, Don Ramiro (Fern.) und Diego ihrem

---

virtù, nella vostra fede il più bel premio di un affetto verace. Signor dottore, io vi precedo. (parte.)

Elv. Signor Don Fernando, spero tutto da voi. (parte con D. Fern.)

Fin. Signor padrone, io non capisco . . .

Clem. Capisci che la mia providenza, la mia sagacità hanno assicurato il matrimonio di mia figlia, e procurata una inaspettata dolcissima fraterna reconciliazione.

1) Fern. — Donna Luigia, in quantimodi giustamente mi ferite l'anima! Sì, mi riconosco con orrore qual sono agli occhi vostri e di tutti. Eccomi sull' orlo del precipizio, da cui nulla può scamparmi. Luig. No crudele, se avete data parola alla figliuola del Signor Clemente, ella sia vostra; ma sappia il padre, sappiano tutti chi siete voi.

Agenten, dem Sigismondo, folgen, in ihre Kutsche steigen, im Fluge abfahren, und sie an der nächsten Poststation erwarten. Fernando (zu ihren Füssen, sammt Diego), „Gott sey Zeuge meiner aufrichtigen Reue!“ [1])

Clemente und Elvira kommen Luigia einladen, bei Unterzeichnung des Heirathscontractes gegenwärtig zu seyn. Was für wunderbare Neuigkeiten müssen Vater und Tochter nun von Luigia vernehmen! Was für bittere Pillen der Chirurg und sein Kind schlucken, ohne andere Vergoldung, als die tröstliche Schonung, mit der sie ihnen von Luigia beigebracht werden! Erste Pille: Er hat sich vor 6 Monaten bereits mit einer anderen Dame verlobt. Zweite Pille: Er ist nicht Excellenz — dritte Pille: nicht Vicekönig — vierte Pille: und heisst nicht Don Fernando — Clem. Was? Was? Ihr Bruder —? Fünfte Pille: Er ist auch nicht mein Bruder. Ein Regierungscommissar wird von Finetta gemeldet. Kluge Zweiflerin Finetta! Was der Verstand eines Chirurgen nicht sieht, das ahnt in Einfalt ein Finettengemüth.

Der Commissar zeigt der Contessa Malerbi de' Conti di Castrodoro an, dass der Signor Don Ramiro jener verzweifelte Spieler, dessen Kennzeichen der Behörde von Ancona aus Neapel erhalten hat, sich unter dem Namen Don Fernando mit falschem Pass in Ancona befinde. Luigia (leise). Sehr wohl. Finetta (ebenso). Hab' ich's Euch nicht gesagt? Elvira (leise zu Clem.) Mein Vater, ich zittere. Clemente (leise). Das Vicekönigthum ist pfutsch. [2]) Der Commissar fährt fort gegen den Betrüger zu eifern. Luigia: Zeigen Sie etwas mehr Rücksicht gegen Don Ramiro: „Er ist mein Gatte.“ Wie? — wendet der Commissar ein — hat er sich nicht als spanischen Granden, Vicekönig von

---

1) Fern. (gettandosi a' suoi piedi, e Diego pure) Iddio mi sia testimonio del verace mio pentimento.

2) Commessario. — il Signor Don Ramiro siciliano quel giocator disperato, per cui si sono ricevuti gli avvisi da Napoli, trovasi sotto il nome di Don Fernando, con falso passaporto in Ancona.

Luigia. Benissimo.
Finetta. Ve l'ho detto?
Elvira. Mio padre, io tremo.
Clem. Il viceregno è spedito. } piano.

Mexico bei diesem ehrenwerden Signor Clemente ausgegeben, um ihn und die Tochter zu täuschen?... Finetta (leise zu Clem. und Elvira). Hättet Ihr mir nur glauben wollen! Luigia. Sie befinden sich im Irrthum, Herr Commissar! Commiss. Irrthum? Signor Clemente.... Clemente. Hören Sie, was sie sagt: ich werde nachher antworten. (Für sich) Mein Kopf dreht sich im Wirbel um. Luigia. Täuschungen wiederhole ich; da Signora Elvira mit dem Seidenhändler Sig. Severino verlobt ist. (Zu Clem. und Elvira) Nicht wahr? Clem. Die reine Wahrheit, Seidenhändler. Luigia. Sie lieben einander zärtlich seit einem Jahr. Commiss. Ist es an dem?... Fräulein Elvira? Elvira. Die Frau Gräfin sagt die Wahrheit. Finetta (für sich). Auf einmal ist der Verstand gekommen! [1])...

Luigia öffnet das ihr angewiesene Zimmer und ruft den darin, laut Verabredung mit ihr, schon harrenden Severino. Die Schwierigkeiten wären alle gehoben: er möchte nur heraustreten. Elvira hängt schon an seinem Halse, so fest, wie der Schiffbrüchige eine rettende Planke umklammert. Clemente giebt seinen Segen. „Der Himmel segne euch, sprechen wir nicht weiter davon." (Für sich) Ich muss Galle schlucken, und thun als wäre es der reine Zucker: geschieht mir ganz recht. [2]) Der Commissar hat sich entfernt. Luigia's und der Komödie letzte Worte sind: „Und ich? Was werde ich beginnen? Ich werde mich zu Don Ramiro verfügen. Möchte doch seine Besserung aufrichtig seyn!"

---

1) Luigia. ... respettate Don Ramiro, egli è mio marito. Commess. Vostro marito? Eh Signora . . . ma non sappiano fosse, che Don Ramiro spacciandosi per un grande di Spagna e per vicerè del Messico, è riuscito ad aggirare questa buona persona del mio Signor Clemente e la Signora sua figlia? Finetta. (piano a Clem. e ad Elvira) Se mi aveste prestato fede! .... Luigia. Signor Commessario, è questo un abbaglio. Comm. Un abbaglio? Signor Clemente . . . Clem. Sentite lei: io risponderò dopo. (La mia testa gira dentro un turbine.) Luigia. Sono inganni, vi torno a dire; giacchè la Signora Elvira è promessa sposa al Signor Severino mercante in seterie . . . non è vero, Signore? Clem. Si, è verissimo, mercante in seterie. Luig. Si amano l'un l'altro teneramente da un anno. Comm. Eh via . . . Signora Elvira? Elv. La Signora Contessa dice la verità. Finetta. (da sè) Il giudizio le è venuto ad un tratto. — 2) Che il cielo vi benedica, non nè parliamo più. (Mi conviene ingozzar fiele per zuccaro: me lo merito.)

Finetta, die Ungläubige, rümpft das Nasenflügelchen zum krausen Fragezeichen. Mit feinem Komödientact ist Don Ramiro aus dem Bereiche der Entwickelung gebracht, die für ihn ein Fangnetz schimpflicher Beschämung wäre. Das Eigenthümlichste an dieser Komödie ist; dass sie keinen Faden in ihrem Gewebe als ihr Eigenthum ansprechen darf, weder in Bezug auf die Verwickelung noch auf Situationen und Charaktere, und einzig durch feinere, geschmackvollere, von grotesken Zügen und Unwahrscheinlichkeiten freie Behandlung ähnlicher Motive, wie sie z. B. Casti in seiner Libretto-Komödie: „König Theodor“ [1]), oder Marchisio in dem Lustspiel „Die Industrieritter“ [2]) durchführte, eine erste Stelle unter den ital. Komödien des Jahrh. behaupten möchte; und was Abrundung, Zierlichkeit, leichten Ton, behagliches Fortspinnen und Fliessen der Handlung, Durchsichtigkeit und heitere Färbung der Charaktere, insbesondere der Hauptfigur des Chirurgen, Clemente, betrifft, vielleicht die erste Stelle in Nota's Komödien-Repertoire einzunehmen berechtigt wäre. — Der lächerliche Kleinbürger-Ehrgeiz: über seinen Stand hinaus mit der vornehmen Welt in grossstädtischer Lebensweise zu wetteifern und es ihr gleich zu thun, erfährt noch in einer andern ungleich verwickelteren und anspruchsvolleren Komödie des Nota eine exemplarische Bestrafung; in der Komödie:

La Donna ambiziosa
(Die ehrgeizige Frau);

doch möchte dieses Lustspiel keine der Vorzüge des eben besprochenen aufzeigen können; wohl aber den Charakterfehler, den es geisselt, mit seiner verspotteten Heldin gemein haben; indem die Komödie, wie die „ehrgeizige Frau“, das Streben der Ostentation darin bekundet, dass sie weit über ihr Vermögen, ihre Standesverhältnisse, über das bescheidene, von ihrem Gewerbe und Handwerk ihr zugetheilte Maass hinaus, mit abenteuerlichen Verwickelungen, extravaganten Erfindungen, absonderlichen Charakteren, und einer verschwenderischen Häufung von aussergewöhnlichen Incidenzen einen ungemessenen Luxus treibt, der sie, wie die „ehrgeizige Frau“, in Schulden stürzt, zu Anleihen bei an-

1) Gesch. d. Dram. VI, 1. S. 337. — 2) s. ob. S. 581 ff.

deren Komödien, sogar bei der Erkennungs-Komödie verlorener oder verschollener Söhne und Brüder, bei der Cinquecentisten-Komödie, nöthigt, und ihrem Ruin nahe bringt.

Laura, so heisst diese „ehrgeizige Komödienheldin“, ist die zweite Frau eines Kaufmannes, Eustachio, der in einer Provinzialstadt ein blühendes Geschäft betreibt, das er aber auf das Zureden seiner Frau aufgiebt, um mit ihr nach der Hauptstadt zu eilen, wo sie in einer ihren gesellschaftlichen Ansprüchen angemesseneren Sphäre sich zu bewegen hoffen darf. Laura knüpft alsbald vornehme Verbindungen an, um Zugang zu Hofe zu erlangen, einen Titel für ihren Mann zu erwerben, kurz alle Träume ihrer Rang- und Ehrsucht erfüllt zu sehen. Der Magier, dessen Wünschelruthe diese Träume verwirklicht, ist ein Generalpächter Faribo, der jedoch unsichtbar bleibt, und sich nur durch sein Wunderwirken offenbart; durch das Zauberstückchen: das Papier seiner mit magischen Sprüchen und Versprechungsformeln angefüllten Briefe an das Ehepaar in das baare Gold des vormaligen Kaufmanns Eustachio, des Gatten von Laura, zu verwandeln. Auf eine ihrer glückverheissendsten Karten setzt Laura das Lebensglück ihrer Stieftochter Silvia: auf deren Verheirathung mit dem Contino Roberto Bezzolini, dem Cicisbeo der Donna Clorinda. Auf einen Schlag mit Faribo's, des unsichtbaren Generalpächters und geheimen Magiers, Zauberruthe befindet sich das Ehepaar Laura-Eustachio im Besitze von Briefen, worin der Oheim des Contino Roberto, Geheimestaatsrath Alfonso, die Einwilligung zur Heirath seines gräflichen Neffen mit Silvia, der Tochter des Kaufmanns Eustachio, giebt. Auf denselben Zauberschlag verwandelt sich auch gleich der vermeinte Einwilligungsbrief des Geheimenstaatsrathes Alfonso in ein Anlehen von 6000 Zechinen, die aus Eustachio's Beutel in die unsichtbare Tasche des Generalpächters Faribo verschwinden, und mit ihnen der grösste Theil von Silvia's Mitgift, da frühere Zauberanleihen des Generalpächters bedeutende Löcher in Eustachio's Goldbeutel gezaubert hatten. Silvia, die Riccardo, den Schreiber ihres Vaters liebt, wird durch den Raub an ihrer Mitgift dem armen Schreiber ebenbürtig.

Um diese Hauptfiguren, deren Oberhauptfigur, der Generalpächter, eine unbekannte Grösse für die Komödie bleibt, gruppiren

sich einige andere episodische Schmarozerfiguren: Ein Premoletti, ein Blutegel geheimer Familienskandale, die er begierig aufsaugt, um sie den betreffenden Personen als unauslöschlichen Schandfleck ins Gesicht zu speien. So schlürft der Skandalegel dem Contino Roberto die wahren Beweggründe zu dessen Mesalliance mit Eustachio's Tochter aus, und sprudelt sie der Donna Clorinda ins Ohr, der ihr Cicisbeo, der Contino, vorgelogen: er schliesse die Missehe aus Gehorsam gegen seine Familie, während er es doch nur auf Silvia's Mitgift absieht, um seine Schulden zu bezahlen. Dem Contino spritzt der Klatschegel Premoletti wieder das Geheimniss von Silvia's und Riccardo's Liebe ins Ohr, die aber den Contino wenig anficht, wenn er nur die Mitgift bekommt. Dass diese sein Heirathsvermittler, der Generalpächter von Eustachio's Goldbeuteln, geschluckt, davon lässt sich Contino nichts träumen.

Zum Contino Roberto, dem Cicisbeo der Clorinda bildet Fernando die parallele Contrast-Figur: Laura's Cavaliere Servente; der Cicisbeo-Biedermann, der das Cicisbeat, gegen allen Brauch und moralischen Eifer der gesitteten ital. Komödie vor Nota, zu Ehren bringt, und hier als der gute wohlthätige Haus- und Familiengeist geschildert wird, der seine Dame, die Donna ambiziosa, von ihrer Verwirrung zurückbringen und durch die eindringlichsten Vorstellungen von ihrer thörichten Ostentationssucht zu heilen sich beeifert. Der Cicisbeo, seinem Berufe nach der substituirte Ableiter der gesellschaftlichen Servituten des Ehemanns, oder gesellschaftliche Stellvertreter des Ehemann-Bedienten als übereinkömmlichermaassen präsumtiver und putativer Leibeunuch der Ehefrau; oder dienstthuender Strohmann-Cavalier; in dieser Komödie wird der Cicisbeo — zum Ehrencavalier der Unehrencavalier — dank seiner durch den Dichter bewirkten Ehrenrettung und Verherrlichung, der gute Engel der Ehefrau, ihr Paraklet, ihr Seelsorger und Gewissensrath; und stellt ausserdem den Träger der Komödienmoral vor; den Träger aller Pflichten eines Ehemanns, ohne ein einziges von dessen Rechten zu besitzen oder zu beanspruchen. Seltsamste aller Restaurationen im 19. Jahrh.! Ein Institut, das verderblichste für das Familienleben, das mit diesem zugleich dem nationalen Leben, der politischen Würde, Selbstständigkeit und Freiheit, dem Mannheitsge-

fühl Italiens den Gnadenstoss versetzte [1]) — ein solches Institut in einer Komödie von moralischer Tendenz, an einem Ausnahmsbeispiele von seiner schönen, edlen, preiswürdigen Seite beleuchten: heisst das nicht, es rechtfertigen, glorificiren, in seinen Ehren wiederherstellen, es überhaupt wieder herstellen wollen? Ein ganzes Land voll ehrsüchtiger Frauen, wie unsere Laura, und ein einziger Cicisbeo in ihrer Gesellschaft — dieser einzige würde ein allgemeines sittliches Landsterben unter ihnen hervorrufen, der Cicisbeo möchte Fernando oder Contino Roberto heissen.

Die Gegenfigur zur Skandalglocke, dem Geheimnissausschnüffler und Verklätscher, Premoletti, der eigentlich nur die Caricatur von Goldoni's Ferdinando [2]) ist, der General, Barone di Torrida. Weit entfernt, nach Geheimnissen zu angeln, und sie als faule Fische zu Markte zu bringen, schwimmt dieser General selbst als räthselhafter Fisch Oannes in den Gewässern der Komödie umher. Dieser babylonische Urfischmensch, der weder Fisch noch Fleisch war, that sich besonders als Sittenlehrer hervor, indem er Männern und Weibern bessere Grundsätze beibrachte und sie zuerst zu geselligen Tugenden und bürgerlicher Ordnung anhielt. [3]) Der räthselhafte Fischmann hatte vom Fisch Alles; vom Manne aber nur die am Fischschwanz hervorstehenden zwei Füssen, diejenigen Gliedmaassen also, die einzigen, die einem Professor unentbehrlich sind, um die Katheder zu betreten. Professor Oannes hielt Vorträge über Geschichte, Astronomie, Kriegskunst, Gewerbe, kurz über sämmtliche Wissenschaften. [4]) Nebenbei las er ein sehr besuchtes Publicum über das Ende der Dinge und das Weltende. Aehnliche Vorlesungen hält unser General, Barone di Torrida, als geheimnissvoller Komödienmoralist und Professor, der ehrgeizigen Frau, über ihr Weltende, das Ende ihres vornehmen Welttreibens; erfolglos leider, wie Professor Urfisch, dessen Sittenlehren und Weissagungen vom Weltende der Sündfluth ein Ende machte, die auch hier über die beau monde unserer Weltdame hereinbricht.

Mit dem als sein eigenes Geheimniss verkappten General an der rechten, und mit dem als die personificirte Komödienmoral

---

1) Foecunda culpae saecula. — 2) VI, 1. S. 504. — 3) Apollod. Fragmm. ed. Heyn. p. 408 ff. — 4) Creuzer, Symbol. II. S. 74.

verkappten Cicisbeo, Fernando, an ihrer linken Seite: mit diesen zwei „Liebe beweisenden, Predigend reisenden“ Schutz- und Warnungsengeln, die ihr mit Straf- und Sittenpredigten in den Ohren liegen, der Eine im rechten, der Andere im linken Ohr, schreitet Laura unbeirrt ihrer Katastrophe entgegen.

Mittlerweile ist ihre Familie, Mutter und Schwestern, aus der Provinzialstadt, wo sie die Ehrgeizige in der äussersten Armuth zurückgelassen, in der Hauptstadt eingetroffen. Sie, die auf den Höhen der Menschheit wandelt, und über die Höhen, wie das dort Sitte, Menschheit und Menschlichkeit vergisst, hat für ihre Mutter und Geschwister und deren Elend nur Ein Gefühl bewahrt, das beim Wiedersehen bewältigend hervorbricht: das Gefühl sich der Ihrigen von Herzen zu schämen. Unverzüglich muss ihr Gatte Eustachio die unerwünschte Sippschaft in einen Gasthof schaffen, bevor die beau-monde, in welcher Laura glänzt, Kunde von dem Bettelpack erhält. Dieser Charakterzug dürfte wohl in einer Komödie zu abstossend und widerwärtig wirken, und unsere Theilnahme selbst der bussfertigsten Besserung entfremden. Wir können daher bei dem Contrastbesuche zu jenem von Mutter und Geschwistern, — einer der Hauptkunstgriffe in Nota's Komödien ist eine stereotype Contrastirung der Charaktere und Situationen — wir können bei der, unmittelbar nach dem Eintreffen von Laura's armer Familie erfolgenden Ankunft des geheimen Staatsraths Alfonso, des Oheims von Contino Roberto, welcher nicht, wie Laura wähnt, zur Hochzeit des Contino mit Silvia, sondern um den wüsten Neffen der Missheirath zu entreissen kommt, — wir können ob dieser bitteren Enttäuschung des hoffärtigen Weibes nur Schadenfreude empfinden; die verpönteste Freude unter allen Arten von Lustgefühlen, welche das Lustspiel erwecken darf und soll. Ja die gleichzeitig eintreffende Nachricht: der Generalpächter Faribò sey mit der Amtskasse verschwunden, und nicht nur für die Komödie, sondern überhaupt unsichtbar geworden, vermag nur als verstärkter Kitzel auf unsere Schadenfreude zu wirken. Und wenn wir diese nicht durch die Folgen von Faribò's Verschwinden für Laura's nun gänzlich zu Grunde gerichteten Gatten, Eustachio, noch gesteigert fühlen; und wenn der zermalmende Schlag, der Laura selbst trifft, die jetzt von allen Schmeichlern und aller vornehmen Welt verlassen dasteht, von ihrer eige-

nen, in Armuth darbenden Familie zurückgestossen, unsere Schadenfreude nicht auf den höchsten Punkt der Befriedigung emporgipfelt; so ist es lediglich das fromme menschliche Scheugefühl: selbst über einen wohlverdienten, ja von unserem Feinde aus eigener Schuld erfahrenen jähen Sturz in Unglückesschmach zu triumphiren; so ist es einzig und allein jener Komödienspruch: Homo sum, nihil humani a me alienum puto, was uns ein solches heimliche Frohlocken über den Burzelbock aus den luftigen Regionen eines eingebildeten Lebensglückes in den Abzugsgraben eines wirklichen Misere, verbietet, und gälte das Strafbeispiel auch nur einer Komödientheorie. Dieses menschliche Gefühl in uns muss der Dichter, auch der Komödiendichter, schonen, heilig halten; nicht daran, wie an eine letzte Instanz, appelliren; oder gar dessen Theilnahme, wie eine Pflichtschuld, im Namen der poetischen Gerechtigkeit, eintreiben.

Laura's Besserung beschäftigt gebührendermassen den fünften Act. Das erste Zeichen ihrer Zerknirrschung ist ihr heisses Verlangen nach Verzeihung von Mutter und Schwestern. Der Mutter schickt sie durch den einen ihrer Schutzengel, ihren Cicisbeo Fernando, einen Juwelenschmuck. Von diesem edlen Besserungszuge gerührt, erklärt sich der zweite Schutzengel, der General Barone di Torrida, erbötig, der Mutter auf andere Weise zu helfen und dringt darauf, Laura möchte ihren Schmuck behalten. Laura (mit bescheidener Würde) „Herr General, wenn Generale über Alles auf Ehre und Pflichterfüllung halten, so hoffe ich, Sie mit der Zeit zu überzeugen, dass eine von ihrer Eitelkeit getäuschte, von ihrem schwachen Manne darin bestärkte und durch Schmeichelei von allen Seiten aufgemunterte Frau dennoch in sich gehen, ihre Verirrungen erkennen, darüber erröthen und sich bessern kann.“ [1])

Die Schmeicheleien verkehren sich jetzt in Scorpionstiche, die das ins Unglück gerathene Ehepaar von Donna Clorinda und ihrem würdigen Genossen, Premoletti, erdulden muss.

---

1) Signor Generale: se i generali apprezzano al di sopra d'ogni altra cosa l'onore e il dovere, spero, che una donna ingannata dalla propria vanità, secundata da un debole marito, e animata dall' altrui adulazione, può rientrare in se stessa, ravvisare i suoi errori, arrossire, emendarsi. Atto V. sc. 6.

Ein erbetenes Anlehen schlagen Beide mit schneidender Verhöhnung ab. Doch erfährt Laura den Trost, dass es der Beredsamkeit des einsilbig dienstfertigsten aller Cicisbeo's, dass es dem Fernando gelungen, die Verzeihung ihrer Mutter und Geschwister zu erlangen, und erstere zur Annahme des Juwelenschmuckes zu bewegen. Gleich darauf bringt ihr Riccardo, der Secretär ihres Gatten, Silvia's Geliebter, den sie aus dem Hause gejagt, die beruhigende Nachricht, dass der Polizeipräfect jede weitere Verfolgung des Eustachio einzustellen befohlen, auf Grund der von Fernando und Riccardo für ihn geleisteten Bürgschaft. Um die Belohnung reumüthiger Besserung vollkommen zu machen, weist sich zuletzt der General Barone di Torrida als Laura's verschollener Bruder Carlo Stremi aus, der in Spanien sollte gestorben und verdorben seyn, und von dem Laura stets gegen den Barone mit Verachtung gesprochen. Schliesslich erfährt Laura noch — ein fünfter Komödienact ist so freigebig und unerschöpflich an Spenden, wie Fortunato's Wünschhütlein, oder des Taschenspielers Filzhütlein und Punschflasche an unversieglichen Gaben — schliesslich erhält Laura noch die frohe Kunde, dass der durchgebrannte Generalpächter Faribò ergriffen und ein bedeutender Theil ihres Vermögens bei ihm gefunden worden und gerettet sey. Riccardo und Silvia heirathen sich. Eustachio und Laura ziehen sich in ihr früheres Provinzialstädtchen zurück, und nehmen ihre arme Familie in ihr Haus auf.

In einer Schlussanmerkung giebt Nota als Grund, weshalb diese 1810 verfasste Komödie erst 1817 zur Darstellung kam, Folgendes an: „Die Censur jener Zeit wollte nicht erlauben, dass ein Generalpächter als Bestehler öffentlicher Gelder dargestellt werde. Da nun seinerseits der Verfasser an dieser Incidenz in seiner Komödie nichts ändern zu dürfen glaubte, zog er sein Manuscript zurück.“ [1]) Sehr begreiflich: Jeder der Generaleinnehmer aller Staaten und Staatsgelder Europa's konnte in einem Faribò nur sein leibhaftes Conterfey erblicken; sein Komödien-

1) La censura di quel tempo non voleva consentire che un ricevidor generale si facesse comparire qual rubatore del publico danaro: e non avendo paruto all' autore di dover mutare un tale incidente, ritirò il suo manoscritto.

portrait, worin er sich in effigie an den Pranger genagelt sah. Ein empfindlicher Verlust für die italienische Komödie war der Rückzug des Stückes jedoch schwerlich. Es scheint uns sogar denkbar, dass eine freiwillige Unterdrückung dieser Komödie keine bedauerliche Lücke in der Lustspielsammlung des fruchtbaren Verfassers zurückgelassen hätte. Uns mindestens würde sogar die Komödie:

I primi passi al mal costume

(Die ersten Schritte zur Verirrung oder zu übler Aufführung)

hinreichenden Ersatz geboten haben, ob sie gleich zu der „Ehrgeizigen Frau" sich verhält, wie die ersten Schritte zu den letzten. Ein kurzer Inhaltsauszug wird als Beleg dafür genügen.

Don Fulgenzio's junge Frau, Camilla, lässt gleich in den ersten Wochen nach ihrer Verheirathung einen lebhaften Hang zur Prunkliebe und Hoffahrt spüren, den Lieutenant Guglielmi dienstbeflissen nährt, dessen im ersten Ehejahr sonst nicht landesbräuchlichen Cicisbeoeifer Camilla aus Rivalität mit ihrer vertrauten Freundin Flamminia duldet. Camilla's Gatte, Fulgenzio, hofft seine junge Frau durch umsichtiges und liebevolles Betragen zurückzulenken in die rechten Gleise. Ihr Vater aber, Oberst Don Odoardo, aufgehetzt von der alten Zierjungfer Donna Cristina, Fulgenzio's Schwester, nimmt die Tochter scharf ins Gebet.[1]) Lieutenant Guglielmi hatte seinen um ein Jahr verfrühten Cicisbeo-Dienst damit eingeweiht, dass er Liebesbriefe, in Bouquets versteckt, der Camilla in die Hand spielen lässt, und ihr dann ihr Bildniss knieend abschmeichelt. In dieser Situation wurde der Lieutenant von Cristina überrascht, die es sogleich an den Oberst, wie eine Regimentsparole, meldete.[2])

---

1) a. V. sc. 4.

1) Camilla dringt, zärtlich gemässigt, in den liebefeurigen Lieutenant, er möchte sich entfernen. Lieut. Ich gehe, weil Sie es wünschen; aber unter einer Bedingung. Camilla. Die wäre? Lieut. Dass Sie mir Ihr Portrait geben. Cam. Jetzt? In diesem Augenblick? Lieut. Ich weiss, Sie haben es bei sich. Cam. Ich leugne es nicht, aber... Lieut. Wie, Sie hätten noch Bedenken? Wollen Sie jeden Trost und Hoffnung

Camilla bezeigt grosses Verlangen, einen Ball zu besuchen. Fulgenzio verweigert anfangs seine Zustimmung, entschliesst

---

rauben? Welches ungelegene Hinderniss verwehrt Ihnen, es mir zu geben? Glauben Sie vielleicht, ich wäre fähig, ein so kostbares Geschenk zu missbrauchen? Cam. Das sag' ich nicht, aber — Lieut. Aber Sie denken es. Nun denn, da Sie von mir eine so ungünstige Idee haben, darf ich nicht mehr wagen, meinen Fuss in Ihr Haus zu setzen. Nein, nein, ich werde niemals wieder Ihre Schwelle betreten. Cam. Sie legen meinen Gesinnungen eine falsche Meinung unter. Lieut. Sie vielmehr verkennen die Aufrichtigkeit der meinigen. Cam. Verzeihen Sie... Lieut. Dieser Zweifel an meiner Redlichkeit verletzt mich im Innersten meiner Seele. Cam. Und gerade dieses Ihr Zartgefühl erhöht die gute Meinung, die ich von Ihnen hege und macht Sie mir theurer und werther. Lieut. Ist es wirklich an dem, dass ich einigen Werth in Ihren Augen habe, und vertrauen Sie meiner Redlichkeit, so geben Sie mir das Bildniss. Ich wünsche es, nicht um von Ihnen ein Andenken zu besitzen, denn Sie sind meiner Seele in jedem Augenblicke gegenwärtig; aber ich bitte Sie darum, als um ein Unterpfand Ihrer Freundschaft; das süsseste Unterpfand, das allein mein Herzleid zu lindern vermöchte, wenn ich gezwungen seyn sollte, mich von Ihnen zu entfernen. (für sich) Oh, sie muss es mir geben!

Donna Cristina schleicht unbemerkt durch die mittlere Thür herein, bleibt horchend stehen mit dem Ausdruck der Ueberraschung, während das Gespräch fortgesetzt wird.

Cam. Lassen Sie mich: ich fühle nur zu sehr, wenn ich Sie länger anhörte .... Lieut. (für sich, indem er hinkniet) Ein Nothschuss! Ich stehe nicht eher auf, bis Sie mir diese Gunst erwiesen. Cam. Welche verhängnissvolle Gewalt Sie über mich ausüben! Ach, Lieutenant! stehen Sie auf; treiben Sie nicht Ihr Spiel mit meiner Ehre. Verrathen Sie mich nicht. Hier... (nach kurzem Bedenken giebt sie ihm das Portrait. Der Lieutenant nimmt es in Empfang und erhebt sich). Ach nein, lassen Sie es mir... ich bitte Sie. (Donna Cristina entfernt sich.)

Tenente. Partirò se così v'aggrada: ma con una condizione. Camilla. E qual mai? Ten. Che mi doniate il vostro ritratto. Cam. In questo momento? Ten. So che l'avete presso di voi. Cam. Non lo nego; ma pure... Ten. Come? avreste ancora delle difficoltà? Così mi toghite ogni speranza di consolazione? Quale inopportuno ritegno vi impedisce di darmelo? Credereste forse ch'io fossi capace di abusare di un dono così prezioso? Cam. Non dico questo; ma ... Ten. Ma lo pensate: Or bene, poichè aver potete di me un' idea così sfavorevole, non oserò piu metter piede in casa vostra; no, non ci verrò mai più. Cam. Voi non interpretate giustamente i miei sentimenti. Ten. Anzi voi non apprezzate la lealtà de' miei. Cam. Perdonate... Ten. Questo dubbio sulla mia onestà m' offende nella parte più sensibile dell' anima. Cam. Ed appunto questa

sich aber doch aus strategischen Gründen nachzugeben, und begleitet sie selbst dahin. Beide erscheinen maskirt. Camilla's erster Blick findet sogleich ihren Lieutenant heraus, der ihre Nähe nicht ahnt, da sie ihm Fulgenzio's Verbot des Ballbesuchs mitgetheilt, worauf der Lieutenant auch für seine Person den Ball verschwor, mit dem Gelöbniss, dafür lieber die ganze Nacht vor ihrem Portrait auf den Knieen zu liegen und es andächtig zu betrachten. O des verrätherischen Flitterwochen-Cicisbeo! Ihr Bildniss trägt er wohl am Bande auf der Brust, aber wen er andächtig betrachtet, ist nicht ihr Bild, sondern Donna Fiammina im Original, und so andächtig, als läge er vor ihr auf den Knieen. Dieses Begegniss lag in der strategischen Berechnung des Fulgenzio. Sein Zweck ist erreicht: Camilla's zornflammendes Gesicht verbirgt zwar die Larve; der rasche Griff aber nach ihrem Bilde, das sie dem Ungetreuen entreisst, verräth die Verschwundene.

Das Reue- und Besserungsinstitut, das Magdalena-Stift, das rauhe Haus, die sittliche Heilanstalt für verwahrloste Komödienheldinnen und Helden: der fünfte Act mit einem Wort, legt sich auch hier ins Mittel. Fulgenzio thut zwar, als wisse er von einem fünften Act nichts, und besteht darauf, sich von seiner

---

vostra delicatezza accresce la buona opinione che io ho di voi e vi rende a me più caro. Ten. S'egli è vero dunque che abbiate qualche stima di me; se certa siete della mia onestà, date mi questo ritratto. Io ve lo domando, non per aver un motivo di ricordarmi di voi che siete in ogni momento presente all' anima mia: ma ve lo chieggo come un pegno della vostra amicizia; pegno dolcissimo che solo potrà alleviare il mio cordoglio, quando sarò costretto ad allontanarmi. (da sè) Oh, me lo ha da dare!

Donna Cristina pian piano dalla porta di mezzo, e detti. (Donna Cristina sta osservando, e facendo segni mentre seguita il dialogo tra i due primi.)

Cam. Lasciatemi: pur troppo io sento che, se più v'ascoltassi . . .! Ten. (da sè, e si precipita a suoi piedi) (Colpo di riserva!) Io non abbandonerò le vostre gionecchia, se non mi concedete prima un tale favore. Cam. Che fatale impero avete sopra di me! Ah, tenente! alzatevi, non prendetevi gioco dell' onor mio; non mi tradite, ecco . . . (stando sorpresa un istante; il tenente toglie il ritratto dalle mani di donna Camilla, e si alza) ah! no, lasciate . . . ve ne prego . . . (Donna Cristina parte.)

a. III, sc. 2. 3.

Frau zu trennen. Camilla will in's Kloster. Darauf wartet nur der fünfte Act, um dazwischen zu treten; Gattin, Vater und Tochter bei der Hand zu nehmen und eine so vollkommene Versöhnung und Besserung zu Wege zu bringen, dass die ersten Schritte zum Fehltritt nicht nur ein für allemal die letzten gewesen; sondern als ob sie gar nicht geschehen wären, und die vier Acte pour le roi de Prusse gearbeitet hätten. Das ist so einer von den Streichen, die der fünfte Act seinen vier Brüdern zu spielen pflegt. Zwei episodische Figuren, Don Raimondo, „Dichter, Schöngeist, Philosoph. Liebhaber von galanten Abenteuern und Beschützer des schönen Geschlechts" [1]), und ein alter gichtbrüchiger Sünder, Filocca, der Cavaliere Servente als schlottriger Invalide, tragen zur Handlung nicht das Geringste bei, und gehören auch als blosse Komödienexemplare von Gesellschaftstypen mehr zu den ausrangirten, als auserlesenen Charakterfiguren. An solchen Mitläufern sind Nota's Komödien überreich: ein Reichthum, der in der Regel aus dem Mangel an dramatischer Erfindung entspringt. Eine Komödie ist keine Zeichenmappe, worin allerlei Köpfe und Figuren neben- und durcheinander liegen, der Natur und der Gesellschaft abgelauscht. In ihr muss Alles ineinandergreifen, und selbst das Episodische ein Licht auf die Handlung und die Tendenz des Stückes werfen. Uebrigens behandelt Marchisio's Commedia „La vera e falsa amicizia" [2]) ein

---

1) Poeta, leterato, filosofo, amatore d'avventure galanti, e protettore del bel sesso. So charakterisirt ihn Oberst Odoardo, a. II, sc. 8.

2) Marchisio's Lustspiel: „Die wahre und falsche Freundschaft", spielt in einem geringeren mehr bürgerlichen Gesellschaftskreise, und verträgt daher auch derbere Pinselstriche. Opus levidense, crasso filo. Camillo, Kaufmann aus Neapel, ist geschäftehalber nach Salerno gereist. Seine junge Frau, Enrichetta, benutzt die Abwesenheit des Gatten, um ihrem Hang nach Zerstreuungen und gesellschaftlichen Vergnügungen zu fröhnen. Sie veranstaltet Feste, Spielpartien, prunkt in den neuesten Kleidermoden. In der Wahl ihres Cavaliere servente entfaltet sie keinen so glänzenden Geschmack. Leandro ist falscher Spieler von Handwerk und nebenbei Philosoph. Die beiden Beschäftigungen vertragen sich so gut zusammen, dass sie oft ineinander übergehen. Waren die griechischen Sophisten z. B. etwas Anderes, als falsche Spieler? Spieler mit gefälschten Gedanken-Würfeln und Karten? Die neuern Philosophen unterscheiden sich von jenen nur durch den orthodoxen Glauben an die Unumstösslichkeit der

ganz ähnliches Thema wie Nota's „I primi Passi"; steht aber der Komödie des Nota an Feinheit des Colorits und Haltung nach; wie denn Nota in diesen und den verwandten Eigenschaften seine beiden Mitbewerber um den Lorbeer der ital. Komödie des 19. Jahrh., Conte Giraud und Stan. Marchisio, übertrifft, die ihm wieder ihrerseits in den wesentlichen Vorzügen überlegen seyn dürften: Giraud an Komik; Marchisio an theatralischer Wirksamkeit und Schlagkraft; vielleicht auch in kunstreicher Vertheilung der Effecte und Führung und Steigerung der Handlung.

Einen eigenthümlicheren Charakter führt uns Nota's in Livorno spielende Komödie:

Il Progettista

(Der Planmacher)

in der Titelfigur des Stückes vor: dem wunderlichen Projectenmacher, Filiberto, der sein Vermögen in Kunstliebhabereien verschwendet. Er baut Säulenhallen nach Vitruv's Vorschriften, sammelt Statuen und Gemälde auf; kurz wirft sich Hals über Kopf in eine fürstliche Passion, mit der geheimen Absicht, die Aufmerksamkeit des Hofes durch seinen Kunstgeschmack zu erregen, um ein Hofamt, womöglich eine Ministerstelle, zu erlangen.

Kartenhäuser ihrer Systeme, die sie mit gefälschten Karten aufbauen. Dem falschen Freunde der Gattin, dem Falschspieler und Philosophen, Leonardo, ist Alberti, der wahre Freund der beiden Gatten entgegengesetzt, der aber leider seine wahre Freundschaft mit so lästigem Sittenpredigen und Moralisiren fälscht, wie nur ein Weinfälscher seinen verdorbenen Wein mit Bleizucker verfälschen kann; und wird darin vom alten Hauswart, Ambrosio, noch übertroffen, der seine eifernde Moral den Leuten wie heisses Blei in den Hals giesst, oder sittenreinigende Darmbäder von geschmolzenem Blei mit Gewalt beibringt. Wer sich die Moral nicht oben eintrichtern lässt, dem fällt Ambrosio mit der moralisirenden Bleispritze in den Rücken. Alberti giebt dem Gatten in Salerno Nachricht von der Lebensweise seiner Frau in Neapel. Camillo kehrt eilig zurück, bricht wie der Sturmwind in sein Haus; fegt den Cicisbeo hinaus, dass falscher Spieler und Philosoph auseinanderstieben; kurz, erreicht die von der Komödie beabsichtigte Besserung seiner Frau, Enrichetta, ebenso vollständig mittelst Toben, Schelten und Wüthen, wie Nota's Don Fulgenzio die Besserung seiner Frau, Camilla, durch die entgegengesetzte Methode bewirkt: mittelst strategischer Kunstgriffe und sanft ausdauernder Behandlung.

Die ruinöse Liebhaberei dient ihm somit nur als Schwungbrett, um sich in den Sattel des hohen Pferdes einer noch grössern Narrheit zu schwingen. Die Naturgemässheit und Wahrscheinlichkeit einer solchen berechneten Untergrabung seines Vermögens, wobei der verstellte Kunstnarr gleichsam den Minirer spielt, der sich selbst in die Luft sprengt, um auf diesem Wege den oberen Regionen zuzufliegen, und auf die Höhen der Menschheit emporgeschleudert zu werden; die Lebenswahrheit eines solchen Doppelnarren möchte vielleicht nicht unbedingt einzuräumen seyn. Uns will es überhaupt scheinen, dass Nota's komische Charaktere zwischen eklektischen, aus Zügen schon vorhandener Lustspieltypen gemischten Figuren, und Phantasiegeschöpfen wechseln und schwanken, deren Schrullen und Narrheiten nicht wirklichen Vorbildern aus dem Leben abgelauscht; sondern ebenfalls nur Einfälle und Ausgeburten eines lebhaft combinirenden, gewandten Kopfes seyn möchten, dem schwache Andeutungen von analogen Charakterzügen, aus eigener Beobachtung, vielleicht vorschweben; die aber sein anschlägiges, geübtes Verknüpfungstalent und eine handfertige Praxis und Routine ins Groteske, Abenteuerliche, hohlspiegelartig vergrössert und übertreibt. Filiberto's Agent Fabio — wie denn eine Narrheit sogleich ihren Ausbeuter findet — bestärkt den Projectenmacher in seinen Liebhabereien, denen der treue Haushofminister Marco vergebens Widerpart bietet. Neben seiner alterthümelnden Leidenschaft wendet Filiberto die grösste Sorgfalt auf die Erziehung seiner Nichte, Sofia, deren Mutter, seine Schwester Lucinda, in Processangelegenheiten zur Zeit in Rom weilt. Filiberto lässt die Nichte in allen denkbaren Wissenschaften unterrichten und hält ihr Lehrer von allen Sorten, ohne im entferntesten daran zu denken, dass auch der Zeichenlehrer, der junge Maler, Valerio, neben seiner Kunst noch eine Liebhaberei im Stillen treibe, die sich zu einer Passion für die Nichte und zu einem regelrechten Liebesverhältniss mit derselben in kurzer Zeit ausgebildet. Dem Onkel liegt die Vermuthung so aus dem Wege, dass er mit dem Plane umgeht, den Zeichenlehrer seiner Nichte mit einer Nähmamsell Angiolina, und gleichzeitig die Nichte mit einem Hochadeligen zu verheirathen, den er sich aus Rom, durch Vermittelung eines dort ansässigen Freundes, kommen lässt. Nicht lange, so trifft auch der hochgesippte

Bräutigam in der Person eines Marchese Albori ein. Zum Glück für Sofia kehrt ihre Mutter Lucinda aus Rom zurück, und betritt gerade in dem Momente ihr Haus, wo Filiberto seinen Plan, die Nichte mit dem ihr widerwärtigen Marchese zu vermählen, aus eigner Onkelsmachtvollkommenheit durchzusetzen im Begriffe steht. Die Mutter bringt ausser dem gewonnenen Process noch einen Kaufmann aus Triest, Namens Asturio, mit, der die Mutter heirathen will, und dieser den unanzweifelbarsten Beweis seiner aufrichtigen Gefühle und Ergebenheit in der Bereitwilligkeit giebt, auf den Wunsch der Mutter, die Tochter zu heirathen. In Folge dessen gerathen Mutter und Onkel, Bruder und Schwester in offenen Familienhader; einigen sich aber schliesslich dahin, die Entscheidung der freien Wahl Sofia's zwischen dem Kaufmann und dem Marchese zu überlassen. Sofia schlägt aus freier Wahl Beide aus. Kaum sieht Filiberto diesen Lieblingsplan wie eine Seifenblase platzen, trifft ihn auch schon die Schreckensnachricht vom Zerplatzen einer zweiten, ungleich grössern Blase: vom Einsturz seiner streng nach Vitruv erbauten Bildergallerie, bei welcher Gelegenheit der Zeichenlehrer seiner Nichte, der Maler Valerio, der die Gallerie mit einer Copie von Rafael's Loggia-Fresken auszuschmücken beschäftigt war, unter den Trümmern begraben worden. Der betäubendste Knall erfolgt aber im fünften Act, wo die Blase: Marchese Albori platzt und dieser sich zu dem berüchtigten Räuber und Gauner Ascanio Turdi entpuppt, dessen Spiessgeselle, Sirio, dem Conte Astolfi, Filiberto's Freunde in Rom, Gold, Silbergeräth und wichtige Papiere gestohlen, worunter sich auch Filiberto's Brief befand, der den Freund um einen hochadeligen Bräutigam für Sofia ersuchte. Diese Vorfälle meldet ein Schreiben Astolfi's, das Filiberto dem für ihn noch immer nicht entlarvten und sich seiner Marchesenhaut wehrenden Räuber, in Gegenwart der ganzen Familie, vorliest. Bis endlich der Spiessgeselle, Sirio, herbeieilt und den Räuber mit der heimlichen Meldung erschreckt, dass ihm die Sbirren auf den Hacken sitzen. Während dieser heimlichen Meldung ruhen Aller Blicke auf einem rothen Brandmarkfleck auf Sirio's rechter Backe, den als Erkennungszeichen Astolfi's Brief angab. Die beiden Spitzbuben machen sich hurtig aus dem Staub, und da sich inzwischen auch der Maler Valerio aus

dem Staube der umgestürzten Gallerie glücklich hervorgemacht und Sofien ihren schliesslichen Lustspielbräutigam gerettet hat, fehlt der Komödie zum definitiven Abschluss nur die Einwilligung der Mutter, die endgültige Selbsterkenntniss des Planmachers, dass er ein Esel gewesen, und das seiner Schwester geleistete Versprechen, sich nie wieder auf Projecte und Speculationen einzulassen. [1]) Eingeständniss und Abbitte belohnt die Schwester mit Bezahlung seiner Schulden, und damit der Lustspieljustiz volle Genüge geschehe, meldet der Diener Cecco zuletzt noch die Festnahme der beiden Spitzbuben. Wenn nur die Lustspieljustiz all dieser Komödien der poetischen Gerechtigkeit eben so gerecht werden wollte, wie sie es in Bezug auf die polizeiliche Gerichtsbarkeit zu thun sich beeifert!

Eine von Nota's beliebtesten Komödien: Il Filosofo Celibe [2]), hat neuerer Zeit auch in Deutschland eine Bearbeitung in dem bekannten oft gespielten Lustspiel: „Ich bleibe ledig" erfahren. Die beiden komischen Charakterfiguren: die alte, verliebte Putznärrin, Eugenia, Tante des Hagestolzen; und der seinen wurmzerfressenen Stammbaum immer wieder grünanstreichende alte Landedelmann Ippolito gehören zu Nota's gelungensten Lustspielnarren. Wie Homo Satyrus, der Waldmann, nicht ohne Baumast als Knüppel, so erscheint Ippolito nie ohne seinen Stammbaum als Abzeichen seines ahnenreichen Familienadels und seiner Haus- und Grundherrlichkeit. Der deutsche Leser kennt ihn aus gedachter Bearbeitung für unsere Bühne zur Genüge. Dem Berliner Leser wird ausserdem der wunderliche Kauz durch das ergötzliche Spiel des ersten Darstellers dieser Rolle auf der Berliner Hofbühne, des sel. Weiss, in angenehmer Erinnerung geblieben seyn.

Mit einer flüchtigen Notiznahme von Alberto Nota's drei Dichter Dramen: Petrarca e Laura, Lodovico Ariosto und Torquato Tasso, wollen wir über Nota's Komödien, über die ital. Komödie des 19. Jahrh. und, da wir nun einmal aufräumen, über das ital. Drama in Pausch und Bogen den Abschiedsegen sprechen.

---

1) — conosco che sono stato una bestia. Comppatite, sorella carissima, le mie stravaganze: acconsento a quanto avete stabilito; e vi prometto di non far più progetti nè prove nè speculazioni. — 2) „Der philosophische Hagestolz."

Der VIII. Band von Nota's „komischem Theater" lässt die genannten drei Stücke in geschichtlich chronologischer Reihe folgen; während ihre Abfassungszeit gerade in umgekehrter Folge stattfand: Torquato Tasso wurde zuerst geschrieben.[1]) Diesem folgte Lodovico Ariosto.[2]) Hierauf erst Petrarca e Laura[3]), sämmtlich in 5 Acten.

Die Fabel zu dem „Dramma"

Petrarca e Laura

nahm der Dichter aus Abbé de Sade's bekannter Biographie des Petrarca.[4])

Petrarca und Laura treffen in Vaucluse zusammen. Laura in Begleitung der mit Petrarca befreundeten Familie Colonna (Stefano Colonna). Ihr erstes Begegniss ereignet sich im Stücke erst Act III. Sc. 8.[5]) Petrarca erscheint nicht vor Act II, Sc. 2. Er tritt auf mit einem von Laura's weissseidenen, goldgestickten Handschuhen, der als Symbol seiner unfleischlich inhaltslosen Idealliebe und der in vierzehnzeiligem Maschengewebe golddurchwirkten Sonettengespinste gelten kann. Petrarca beschwärmt den Handschuh theils mit embryonalischen, noch in Prosa aufgelösten Sonetten, theils mit Citaten aus seinen schon fertigen Klinggedichten. In gleichem Styl seraphisirt Petrarca mit Laura, die selbst seine ascetische Liebe mit heiligverklärter Sprödigkeit abweist — „ein ewiger Charfreitag." Doch lässt es zum Glück das Drama bei dieser einzigen Liebesscene zwischen Petrarca und Laura bewenden. Alles Uebrige wäre Füllsel von Besprechungen der bezüglichen Personen über dieses Verhältniss, Betrachtungen für und wider, Abmahnungen, Sonettenseufzer als Selbstgespräche: ohne den ältesten Blaustrumpf seit der Renaissance im 14. Jahrh., ohne die Wittwe Isnarda, aus Toulouse, eine hölzerne Rose von Jericho. Sie tränkt ihm seine fromme Liebe für Laura, noch bevor sie von derselben unterrichtet ist,

1) 1816, dargest. 1834. s. oben S. 626 Anm. 1. — 2) geschr. 1823, dargest. 1830 das. — 3) geschr. 1829, dargest. 1832 das. — 4) Oeuvres choisies de François Pétrarque. Amsterd. 1764. — 5) Wahrscheinlich entspricht das Zusammentreffen mit Laura in Vaucluse Petrarca's zweitem Begegniss mit Laura in Vaucluse (1334). Das erste fand bekanntlich 1327 am 6. April 6 Uhr Morgens in der Kirche St. Clara zu Avignon statt.

mit ihrer pseudo-platonischen Liebe für ihn ein. Mit dem Plato in der Hand erklärt ihm das Mitglied des Toulouser Liebeshofs ihre Liebe, die ihn so kalt lässt, wie seine spitzfindigen Sonettenseufzer die keusche Laura, die Charfreitag-Heilige, den personificirten Charfreitag. Isnarda ist Petrarca im Unterrock, dem Petrarca gegenüber, der seinerseits wieder Laura's Sprödigkeit gegen die Wittwe aus Toulouse hervorkehrt. Nota selbst hat die Ergiebigkeit dieses Wechselcontrastes kaum geahnt, geschweige für sein Drama zu benutzen und zu verwerthen verstanden. Und doch liegt das satirisch-ironische punctum saliens in dieser Kreuzung, die zum Satz und Gegensatz des Quadernario, und der Terzine im Sonett das Gleichbild liefert. Um sein Drama von diesem Punkt aus zu entwickeln und zu beseelen, dazu fehlt es unserm Nota an komischem Humor, an poetischer Komik. Seine Isnarda weiss er nur als gewöhnliche Intriguenschraube zu verwenden. Sobald Laura's Gatte, Ugo di Sade, in Vaucluse angelangt ist, entdeckt ihm Isnarda Petrarca's Liebe zu Laura, und dass er im Besitze von Laura's Bildniss. Sie hatte beide einmal zufällig in einem Gespräch belauscht und das Bildniss bei Petrarca's Freund erblickt, dem Maler Simon Memmi aus Siena. Ugo, der von der seraphischen Natur dieser Liebe keine Vorstellung hatte, und nach den Angaben der Donna Isnarda, keinen blossen Damenhandschuh von Liebe vermuthet, sondern eine, die Hand und Fuss hat, will die Gattin verstossen. Als er aber durch Stefano Colonna und Petrarca's Freund, den Maler Simone Memmi, über die Beschaffenheit von Petrarca's zu glänzendem Sonetteneise, zu gefrornen Seufzern krystallisirten Charfreitag-Liebe für Laura aufgeklärt wird [1]): versöhnt sich Ugo de Sade nicht bloss mit seiner keuschen, eine so ätherkühle Liebe einflössenden Gattin: Ugo de Sade schenkt auch dem Sänger der Laura seine volle Achtung wieder, und sein unvermindertes Vertrauen in die Heiligkeit und Unverfänglichkeit einer so unkörperlichen, für den Schatten eines Schattens, für das geistige

---

1) Simone (zu Petrarca): Il Colonna ed io siamo riusciti a rappacificare Ugo. Atto V, Sc. 1. Simone Memmi malte Laura's Bildniss 1339, wofür ihm Petrarca zwei Klinggedichte zahlte. Das erinnert an jenen mit dem Klang eines Silberstückes bezahlten Bratengeruch.

Urbild eines gemalten Bildes ascetisch schwärmenden Liebe. Im Wiederspiel zu jenem Hunde, gönnt Hugo de Sade seinem schattenhaften Doppelgänger im Flussspiegel — er gönnt ihm das Schattenbild des Stückes Fleisch, das er, Hugo der Gatte, mit den Zähnen festhält. [1]) Am Schluss erscheint Roncalvo, als Abgeordneter von der Pariser Universität, und Orso, conte dell' Anguillara, als Bevollmächtigter des Königs Robert v. Neapel: Roncalvo, um den erlauchten Dichter nach Paris; Orso, um ihn nach Rom aufs Capitol zur Dichterkrönung einzuladen. Laura, die sonst den Schleier fallen liess, so oft sie mit Petrarca sprach[2]), wünscht ihm jetzt in Gegenwart von Colonna's Tochter, Valeria, mit zurückgeschlagenem Schleier, Glück zur Berufung, und richtet an den Dichter einige bewegte Abschiedsworte, die Empfindungen verrathen, welche in ihrem Herzen zittern, wie Tropfen im Bergkrystall eingeschlossen. Sie glaubt schon zu viel verrathen zu haben und lässt den Schleier wieder fallen. Valeria fragt sich im Stillen: „Wer von Beiden wird der Unglückliche seyn? und trocknet sich die Augen.“ [3]) Das Unglück eines Amors aus Schnee, der an der Märzsonne zertröpfelt. In der letzten Scene erwarten die beiden Abgeordneten Petrarca's Entscheidung. Er erklärt sich für Rom. [4])

„Dieses Drama“, sagt Nota im Vorwort, „das gefühlvolle Seelen vielleicht mit Rührung lesen würden, hat bei der Vorstellung nicht die Wirkung hervorgebracht, die ich erwartet hatte“.[5]) Das wundert ihn, den gewandten, begabten, baronisirten Komödiendichter! Und musste doch wissen, dass Drama und Bühne Läuterung, Reinigung der Affecte fordern und bezwecken; mit Affecten aber, Liebesleidenschaft zumal, die von vornherein schon geläutert, entsagungsheilig, verklärt oder gar tugendsam spröd und kaltsinnig erscheinen, nichts anzufangen wissen. Schon Petrarca's erotische Lyrik schmückt und kleidet die Poesie un-

---

1) Ugo. Uomò incomparabile, vieni e si rinnovi fra noi, e si conservi inviolato l'antico vincolo della nostra amicizia (lo abbraccia). — 2) So berichtet Sade in Petrarca's Biographie I. p. 184. — 3) (Qual de' due sarà il più infelice? si asciuga gli occhi.) — 4) Ho scelto Roma. — 5) Questo dramma, alla cui lettura potranno forse intenerirsi le anime sensibili, non ha prodotto nella recitazione l'effetto ch' io ne aveva sperato.

gefähr so, wie das Halsband von gefrorenen Reifperlen, das ein sternenheller Nachtfrost einer eben aufgeblühten Mairose anlegt. Und nun gar das Drama! Welcherlei Conflicte, Verschränkungen der Situationen, welche Charakterschattirungen könnten einer Liebe entspriessen, die das ewige Einerlei, die in sich selig traumselige, monotone Seufzerschwermuth [1]), als Affect und Herzensstimmung ausspricht, und deren glühendster Ausdruck jenen chinesischen Pfannkuchen gleicht, die den Mund verbrennen und den Magen erkälten, dank dem Klümpchen Eis, das ihr Füllsel und ihren Kern bildet!

Etwas bewegter und anregender durch komische Verwickelung wirkt die „Commedia"

Lodovico Ariosto.

Sie spielt in der Villa von Ariosto's Onkel, Gismondo Malagazzo, wohin sich Ariosto zurückgezogen, als er die Begleitung des Cardinals von Este nach Ungarn ablehnte.[2]) In der Komödie wird als Hauptgrund dieser Ablehnung die heimliche Verbindung Ariosto's mit der Wittwe des Tito Strozzi, die hier Ginevra heisst[3]), angegeben. Im Beginn des Stücks ist Ginevra in Ferrara, wo sie vergebens um ein Anlehen für den in äusserster Bedrängniss und Geldnoth sich befindenden Dichter, als dessen Freundin, bei ihren Verwandten anhält, die von ihrer heimlichen Ehe mit Ariosto nichts wissen, noch wissen dürfen. Ariosto kann selbst sein Söhnchen, Virginio, der bei einem Müller in Kost und Pflege ist, nur verstohlen sehen. Jene Anekdote mit seinem Vater, der den jungen Studiosus juris beim Komödienschreiben überrascht[4]), hat Nota zu einer komischen Scene derart benutzt, dass hier der Vater eines jungen Mädchens, Namens Angelica, ein Edelmann aus Reggio, Niccolò Buonaccorti, eingeführt

---

1) „Petrarca's Liebe, die unendlich hohe,
War leider unbelohnt und gar zu traurig,
Ein Herzensweh, ein ewiger Charfreitag."
Goethe, Sonette XVI.

2) Gesch. d. Dram. IV, S. 285. — 3) In Ariosto's Lebensgeschichten heisst sie Alessandra. Gesch. d. Dram. das. S. 301. — 4) Gesch. d. Dram. a. a. O. S. 279.

wird, welcher Ariosto aufsucht, um ihn wegen dessen vermeinter Liebe zu seiner Tochter zur Rede zu stellen, und bei Ariosto gerade vorspricht, wo dieser an einer Komödie schreibt und eben über den Ausputzer nachsinnt, den ein Vater seinem Sohne wegen dessen Liebschaft mit einem ihm unangemessenen Mädchen geben soll. Ariosto, an der Feder kauend, achtet des Eintretenden nicht, und brummt nur zwischendurch einige ihm durch den Sinn fahrende Worte vor sich hin, verwerfend, benützend, je nachdem sie ihm für seine Scene zu passen scheinen oder nicht. Niccolò wundert sich im Stillen über diese Manier, einen Besucher wie ihn, zu empfangen: „Welche unartige Weise — sagt Niccolò für sich — Meinesgleichen zu begrüssen!“ Vortretend und laut: „Signor Ariosto?“.. Ariosto, ohne sich umzuwenden, winkt ihm mit dem Federbart einen Gruss zu. Niccolò. „Stör' ich vielleicht?“ Ariosto (wie oben) „Ja.“ Nic. „Wie, ich störe Sie?“ Ar. (w. o.) „Nein.“ Nic. „Kann ich mit Ihnen ein Wörtchen sprechen?“ Ar. (w. o.) „Wie gehts denn der lieben Angelica?“ Nic. „Die liebe Angelica, die liebe Angelica sollte für Sie keine liebe Angelica seyn: und ich komme, um Ihnen dies rund zu erklären.“ Ar. (w. o.) „Sie besitzt Geist, Anmuth und Herzensgüte.“ Nic. (für sich) „Verwegener, bald sollst du es empfinden!“ (laut) „Es ist umsonst. Sie dürfen nicht daran denken.“ Ar. (w. o.) „Eine glückliche Idee — ich bitte Sie, lassen Sie mich darüber nachdenken.“ Nic. (für sich) „Ein ausgemachter Narr.“ (laut) „Hört mich endlich an!“ Ar. (nachdenkend) „Was wird nun der alte Vater sagen, um noch lästiger und verdriesslicher zu erscheinen?“ Nic. „Was er sagen, was er sagen wird?“ Ar. (w. o.) „Die bekannte Sache.“ Nic. „Er wird sagen, dass in jetziger Zeit die Jugend das reifere Alter wenig achtet . . . Gaben des Geistes, Signor Ariosto, muss man zur Beförderung der Tugend anwenden“ (Ariosto dreht sich um, und hört aufmerksam zu). Nic. (fortfahrend) „Nicht aber dazu gebrauchen, um die Zucht des kindlichen Gehorsams zu lockern, und mit Worten und Versen Verstand und Herz eines unschuldigen Mädchens zu verführen.“ Ariosto, immer wie abwesend, erhebt sich mit der Feder in der Hand, oder im Munde, bleibt dem Niccolò gegenüberstehen mit dem Ausdruck eines wohlgefällig Anhörenden. Nic. (fortfahrend) „Auch ich bin jung ge-

wesen; aber in meiner Jugend war mein Bestreben, mein eifriger Wunsch, als guter Mensch von guten Menschen geachtet zu seyn, und hätte mir niemals in den Sinn kommen lassen, den Seelenfrieden eines zärtlichen Vaters zu stören, und seine Tage zu trüben.“ Ar. (Die Stimme eines bittenden Sohnes nachahmend) „Mildert doch Euere Strenge; sie geht zu weit. Ihr kennt mich nicht genugsam und befindet Euch im Irrthum.“ Nicc. „Irrthum? Ich rede nur die Wahrheit. Ich weiss Alles nur zu gut! Und schwör' Euch zu, Signor Ariosto, wenn Ihr, Einer wie der Andere, nicht zur Besinnung kommt, so werde ich Euch zeigen, dass ich kein Büffelochse bin, wie Ihr zu glauben scheint. Aus Klugheit that ich, als merkt' ich nichts. Aber ich bin nicht blind, und damit gut. (In heftiger Aufregung). Ich enterbe meine Tochter, ich überlasse sie ihrem Geschick; mag sie im Elend verkommen ihr lebelang.“ Ar. (eilt an den Schreibtisch, setzt sich hin und schreibt). „Sehr gut, vortrefflich, so gefällt es mir.“ Nicc. Was soll das heissen? Ar. (Im Ton des bittenden Sohnes). „Dass ich ausser Schuld bin, glaubt es mir.“ Nicc. „Ausser Schuld? Seitdem Ihr hier seyd, hat sich das Mädchen ganz verändert. Vor einiger Zeit noch ehrerbietig, bescheiden, achtsam auf ihre häuslichen Angelegenheiten: nimmt sie jetzt ein hochfahrendes, anmaassliches Wesen an; antwortet auf meine schlichten Worte in Versen, und singt alle Euere Lieder. . . . Doch wie? Ihr seht mich an, schreibt und lacht? Erschein' ich Euch wie Einer, den Ihr in solcher Weise verhöhnen dürftet? Ihr habt mich nun gehört, und ich kann wieder gehen!“ Ar. „Geht noch nicht, ich bitt' Euch.“ Nicc. „Ich soll fortfahren?“ Ar. „Ihr kommt mir ganz gelegen.“ Nicc. „Ihr wollt nicht nachgeben?“ Ar. „Im Gegentheil, jetzt kommt erst das Beste.“ Nicc. „Ich werde Angelica in ein Kloster sperren.“ Ar. „Seyd doch gegen das liebenswürdige Mädchen nicht unerbittlich.“ Nic. „Nein, Ihr werdet sie nicht mehr sehen.“ Ar. „Habt Geduld!“ Nic. „Was aber nur, zum Henker, kritzelt Ihr da beständig?“ „Ar. Ich danke Euch von Herzen.“ Nic. „Wofür?“ Ar. „Für die hübsche Scene, die ich nun fertig habe.“ Nic. „Ihr wollt mich wohl gar in eine Komödie bringen?“ Ar. „Nur der Aehnlichkeit wegen, nicht als Portrait.“ Nic. „Was Aehnlichkeit! In einer Komödie Niccolo Buonaccorti? Ihr

verdient meinen ganzen Zorn, und sollt meine Rache kennen lernen!" [1])

---

1) Niccolo. (Qual modo inurbano di ricevere un mio pari?) (da sè, e si fa inanzi risolutamente) Signor Ariosto? (Ariosto, senza neppure rivolgere, lo risoluta con la penna.) Disturbo forse? Ariosto. Sì. (come sopra) Nic. Come, vi disturbo? Ar. No (come sopra). Nic. Posso dirvi una parolà? Ar. La cara Angelica come sta? (come sopra). Nic. La cara Angelica, la cara Angelica non debbe essere cara per voi, ed io vengo a dichiararvelo. Ar. Ha ingegno, grazia e bontà (come sopra). Nic. (Temerario, or, ora mi sentirai) (da sè) E inutile, non dovete pensarvi. Ar. Ho una buona idea: vi prego, lasciate ch' io ci pensi (come sopra). Nic. (E un verò pazzo) Orsù ascoltatemi. Ar. (astratto e pensando alla sua composizion.) Or che dirà questo vecchio padre per essere ancor più increscevole ed odioso? Nic. Che dirà, che dirà? Ar. Cose che già si sanno (come sopra). Nic. Dirà che la gioventù a' dì nostri fa poco stima dell' età matura ... I doni dell' ingegno, Signor Ariosto, conviene adoperarli a virtù .... (Ariosto si rivolge e sta auscultando) e non a rompere la disciplina della filiále obbedienza, e a sedurre con paroli e con versi la mente ed il cuore d'un' innocente fanciulla. (Ariosto astratto sempre, si alza con la penna in mano od in bocca; va a porsi dirimpetto a Messer Niccolò, e piglia compiacenza nell' ascoltarlo.) Anche io sono stato giovane; ma nella mia giovinezza era il mio intento, era il mio desiderio d'essere stimato buono presso gli uomini buoni e mai non mi sarei avvisato di turbare la pace ed attristire i giorni d'un affettuoso padre. Ar. Deh piegate il rigore; egli è di troppo soverchio; non mi conoscete bene, e pigliate abbaglio. (imitando la voce e il gesto d'un figlio che preghi.) Nic. Abbaglio? egli è la verità ch' io so tutta e pur troppo! E vi giuro, Signor Ariosto, che se non vi emendate e l'uno e l'altra, vi farò vedere che non sono un bufalo, come vi date ad intendere. Ho finto per prudenza, ma non son cieco, e basta. Priverò mia figlia di tutte le mie sostanze, l'abbandonerò al pessimo suo destino, e sarà misera per tutta la vita. (con gran fuoco.) Ar. Bene, bravo, così mi piace. (corre al tavolino, siede e scrive.) Nic. Come sarebbe a dire? Ar. Ch'io non ne ho colpa, credetelo. (dolcemente come sopra.) Nic. Non ne avete colpa? Dappoichè siete qua venuto, la si è tutta combiata. Era a' mesi passati rispettosa, modesta, attenta alle faccende di casa: ed ora si è fatta altiera, arrogante; e alla mia prosa risponde in versi, e canta tutte le vostre canzoni... Ma chè? mi guardate, scrivete e ridete? sono io tale, cui dobbiate motteggiare in sì fatta guisa? Ora m' avete inteso, e me ne vado. Ar. Deh non andiate, proseguite. Nic. Ch'io prosegua? Ar. Siete venuto a proposito. Nic. Non pensate di desistere? Ar Anzi ora viene il meglio. Nic. Chiuderò l'Angelica in un ritiro. Ar. Non siate intolerabile con l'amabile fanciulla. Nic. No, non la vedrete mai più. Ar. Pazienza!

Zum Glück tritt Ariosto's Onkel, Gismondo, ein, und hilft dem Alten aus dem Traum. Die Scene, die einzige komische in diesem Lustspiel hat Ariosto's Biographie geliefert, der die analoge Scene mit seinem eigenen Vater erlebt und in eine seiner Komödien (Lena) verarbeitet hat. Hinsichtlich Nota's, bietet sie das literarhistorische Interesse, dass sie einen Wink giebt, wie diese eklektischen Komödiendichter empfangene Anregungen geschickt in ihren Nutzen zu verwenden wussten. Sie banden Komödienbouquets aus Blumen, die auf den Gartenbeeten ihrer heimischen Vorgänger, vor Allen des Goldoni, wuchsen, und die ihnen die reiche Flora der französischen und deutschen Lustspielliteratur, insbesondere des 18. Jahrh., spendete.

Ginevra, Ariosto's heimliche Gattin, kehrt aus Ferrara, nicht nur mit leeren Händen zurück; sie bringt auch dem Dichter die schlimme Nachricht, dass ihn der Cardinal Ippolito d'Este aus dem Dienst entlassen. Ginevra bittet den Gatten, sich an den Herzog Alfonso zu wenden, der, auf einer Durchreise gerade begriffen, in der Villa des Gismondo absteigt. Hier lässt ihn Nota dem Ariosto ein Jahrgeld als Gnadengehalt anweisen und die Gesandtschaftsmission nach Rom an Papst Julius II. anbieten.[1]) Den Gnadengehalt glaubt Ariosto's Selbstgefühl ablehnen zu müssen. Der Herzog hört von Ariosto's heimlichen Besuchen in der Mühle, von einer schönen Müllerin, einem räthselhaften Kind in der Mühle, und hält diesen Umstand für den Grund von Ariosto's Ablehnung des Jahrgeldes wie des Gesandtschaftspostens, bis Ginevra ihr Verhältniss zu Ariosto dem Herzog entdeckt, und dass der Kleine in der Mühle ihr und Ariosto's Kind sey. Diese Incidenzen sind für die drei letzten Acte zu dünn und zu weitläufig ausgesponnen. Das Stück endet mit Ariosto's Annahme des Jahrgeldes und der Gesandtschaft nach Rom.

Nic. Ma che andate scrivendo in vostra malora? Ar. Vi ringrazio di cuore. Nic. Di che? Ar. Ho bell' e terminata una scena. Nic. Vorreste forse mettermi in commedia? Ar. Per similitudine, non per ritratto. Nic. Che similitudine? in commedia Niccolò Buonaccorti? ah siete degno di tutta l'ira mia, e proverete le mie vendette. Atto II. sc. 2.

1) Gesch. d. Dram. a. a. O. S. 287.

Gänzlich verfehlt ist Nota's drittes Dichterdrama:

Torquato Tasso.

Die Uebelstände des Stoffes, die wir bei Goldoni's Tasso angedeutet [1]), treten hier augenfällig zu Tage. Goldoni's komisches Genie fasste das Leonoren-Geheimniss von der lächerlichen Seite, und verstand es, ausserdem durch einige ergötzliche und wirkliche Lustspielfiguren: Gherardo, der Cavalier del Fiocco, Toniso und Fazio, über das trübselige Komödienproblem aufheiternde Lichtblicke zu streuen. Nota's Tasso-Drama ist von Anfang bis Ende ein tristes, trübes, unerquickliches Gemälde, Grau in Grau. Der Verfasser beabsichtigte einen psychologischen Beitrag zur Tasso-Frage, und lieferte uns das Seitenstück zu dem immer wieder aufgefrischten Tintenfleck auf der Wartburg, den der Uebertüncher für den Schattenriss des verjagten Teufels ausgiebt. Das Verhältniss Tasso's zu Herzog Alfonso, der übrigens, wie in Goldoni's Tasso, hinter den Coulissen bleibt, und Tasso's Beziehung zur Prinzessin Leonore copirte Nota im Sinne Goethe's, und schlug damit seiner eigenen Absicht: die Frage von einer neuen Seite zu beleuchten, ins Gesicht. Goethe entschädigt, in den Augen eines deutschen Zuschauers oder Lesers, für die Versündigung an dem wirklichen Charakter des Dichter-Märtyrers und dem jenes Hofgelichters durch Poesie und die feine Kunst einer apriorischen Constructions-Psychologie, womit er eines der edelsten, mitleidwürdigsten und schuldlosesten Dichtersühnopfer der Hofdienstbarkeit dem Genius der ital. Nation entfremdete und zum allgemeinen Typus eines weltunkundigen, verstiegenen, überreizten, selbstvergessenen, durch Hofgunst und Frauenhuld verzärtelten, in poetischem Subjectivismus schwelgenden, deutschidealistischen Dichterschwächlings und Phantasten vertüftelte. [2]) Welches Aerger-

---

1) VI, 1. S. 606 ff. — 2) . . . „Goethe's Tasso ist nicht der grosse Epiker, noch der feine, unter Italiens lachendem Himmel geborene und aufgewachsene Cavalier; Goethe's Tasso ist vielmehr ein mürrischer Griesgram und Grübler des kalten Deutschlands, der sich zudem noch als ein misstrauischer, nicht eben redlichtreuer, unvernünftig argwöhnischer Charakter gebärdet; ein krankhaft phantastischer Träumer von eingebildetem Trug und gegen ihn begangener Verrätherei. Und dieses alles nicht bloss zum Unglimpf von Tasso's persönlicher Würde, sondern gegen

niss vollends: dieses in der Idee verfehlte, aber durch so viele poetische Schönheiten, Reiz und Zauber ewig fesselnde Kunstwerk des grossen deutschen Dichters von einem italienischen Komödienschreiber des 19. Jahrh. nachgepinselt sehen, ohne jegliches Verständniss und Gefühl für Goethe's Intentionen, ohne den leisesten Hauch des wunderbaren Sirenen-Zaubers, der Goethe's dramatische Dichtung, ‚Tasso', beseelt, und wenn nicht mit den Grundgebrechen derselben versöhnt, sie doch, einschmeichelnd lieblich, verhüllt und vertuscht. Wie wenig der zweite italienische Tasso-Dramatiker seine Aufgabe verstanden, zeigt er am auffälligsten in den Zügen, wo er von Goethe abweicht; zeigt er darin, dass er den Montecatino, der Geschichte gemäss, als Schuft und ränkevollen Intriganten zeichnet; unbekümmert, wie eine solche Figur von der crassesten Alltagswirklichkeit in ein Hofbild hineinpasse, nach Goethe'schen Motiven in den beiden Hauptfiguren: Tasso und Leonore, copirt. Ein so anstössiger Mangel an Stylgefühl bei einem sonst kunstfertigen und an feinen technischen Zügen reichen Lustspieldichter, bezeichnet auf's schärfste die Grenze, über welche hinaus der begabteste Routinier sich nicht verirren darf, auf die Gefahr zum Stümper zu werden.

Um Montecatino gruppiren sich dessen untergeordnete Helfershelfer: der Haushofmeister (maggiordomo) Ferrante, der Hofofficiant (uffiziale di Conte) Maddalò und der Kammerdiener Brunello, der aber, wie Herzog Alfonso, nicht zum Vorschein kommt. Ferrante liebt, unerwidert, die Sanvitali, Contessa di Scandiano, und glaubt dass sie und Tasso sich lieben. Antonio Montecatino benutzt arglistig den Ferrante zu seinem auf

---

die geschichtliche Wahrheit, welche, sowohl in Rücksicht auf die Charakterbeschaffenheit der Hauptfigur des Drama's, als inbetracht der Zeitsitte, ungetrübt beobachtet und gewahrt seyn will": — „il Tasso di Goethe non è il sommo epico, nè il gentil cavaliere nato e cresciuto sotto il ridente cielo d'Italia, ma piuttosto un accigliato pensatore della fredda Alemagna: ed esser appresentato come poco leale, diffidente, e sospettoso senza ragione; sognatore ammalato e fantastico d'inganni e di tradimenti: e tutto ciò non solo contro il decoro del Tasso, ma contro la storica verità la quale pel rispetto all' indole del protagonista e in riguardo al costume vuole essere servata incorrotta."

Bibl. Ital. T. 86. p. 226 ff.

Tasso's Verderben gerichteten Zwecke. Als Gegenfigur zu diesem Intriganten tritt Tasso's Freund, der Hofcavalier Conte Ercole de' Contrarj, in die Handlung, die in der herzoglichen Villa, Belriguardo, spielt. Conte Ercole bringt Briefe von den verschiedenen Höfen, die er auf seiner Reise besucht hatte, an die Prinzessin mit, die alle Tasso's Ruhm verkünden, zur grössten Freude der beiden Leonoren, und zum crève-coeur des Antonio, des ins Boshafte verzerrten, mit grüner Galle gemalten Zerrbildes von Goethe's Antonio. Maddolo überreicht dem Antonio Montecatino ein Büchelchen in Goldschnitt mit Liebesgedichten an Leonora, das er durch den unsichtbaren Kammerdiener, Brunello, aus Tasso's Zimmer entwenden liess. Damit schliesst der 1. Act.

Der zweite zeigt Tasso, versunken in schwermuthvolle Liebesklagen. Er vernimmt vom Hofgärtner Torreno, dass zu Ehren der Ankunft des Herzogs von der Prinzessin und der Sanvitali ein Hofball veranstaltet werden soll; dass beide hohe Frauen ihm die gefühlvollste Theilnahme schenken; nennt ihm aber auch die Feinde am Hof, die sein Verderben im Schilde führen. Tasso verhehlt, in der nächsten Scene, mit der Prinzessin, seine Besorgniss nicht. Die Prinzessin verscheucht seine Befürchtungen durch huldvolle Zusprache; zeigt ihm seine, dem Brustbilde Ariosto's gegenüber, aufgestellte Büste, und bekränzt Tasso, in Gegenwart des Antonio, mit einem feierlich auf einem Silberbecken herbeigebrachten Lorbeerkranze, dessen Grün von Antonio's grüngelbem Neide verdunkelt wird — Eine Genugthuung doch wenigstens für Antonio; wie sein, dem Goethe'schen Antonio nachgesprochener auf Tasso's Herabsetzung zielender Vergleich zwischen diesem und Ariosto klärlich beweist. Ferrante meldet die Ankunft des Herzogs Alfonso. Tasso wünscht, dem Herzog sogleich vorgestellt zu werden. Ferrante bemerkt ihm höhnisch, der Herzog könne ihn nicht empfangen. Die Prinzessin und Sanvitale beschwichtigen den darüber bestürzten Dichter. Erstere bittet ihn, sich, des Herzogs wegen, mit Montecatino zu versöhnen. Tasso verspricht es, um einen schicklichen Schluss für den II. Act zu finden, und dem Ferrante freieres Feld zu lassen, der gleich in der ersten Scene des III. Actes der Sanvitale seine Eifersucht auf Tasso an den Tag legt. Sie hat den sonderbaren Einfall, den Eifersüchtigen dadurch begütigen zu wollen, dass sie ihn

für Tasso zu gewinnen sucht. Selbstverständlich erreicht sie nur die entgegengesetzte Wirkung. Antonio eröffnet der Prinzessin im Namen des Herzogs, dass dieser sie zu vermählen wünsche. Die Prinzessin windet sich, klug wie die Schlange, um den Antrag herum mit einer unbestimmten Erklärung und dem Vorbehalte, darüber mit ihrem Bruder sprechen zu wollen. Es folgen einige Scenen, Goethen abgelauscht, wie er sich räuspert und wie er spuckt. Unterredung Tasso's mit Montecatino, der sich listig in sein Vertrauen einzuschleichen sucht, ihm die Hand zur Versöhnung reicht und ihm nebenbei von der vorstehenden Vermählung der Prinzessin mit einem italienischen Fürsten erzählt. Tasso, in höchster Aufregung, steht auf dem Sprung, dem Antonio sein Liebesgeheimniss zu vertrauen. Plötzlich durchzuckt ihn der Gedanke, wie durch höhere Eingebung: er könnte möglicherweise einen Schurken und Heuchler vor sich haben, und verhehlt auch diese innere inspiratorische Stimme dem Antonio durchaus nicht.[1]) Herausforderung. Tasso zieht; Antonio setzt sich zur Wehr. Ferrante, die Sanvitali und Conte Ercole treten hinzu. Tasso verwirrt und wie betäubt. Die Contessa und Conte Ercole begleiten den aufgeregten Dichter auf sein Zimmer. Nichts beleidigt mehr bei einem Nachahmer, als wenn er die Meisterzüge seines Vorbildes durch ungeschicktes Verarbeiten bis zur Unkenntlichkeit verunstaltet.

Antonio erzählt dem Maddalò in der ersten Scene des vierten Acts von des Herzogs Unwillen gegen Tasso über den Schimpf, den dieser durch sein Degenziehen dem Palaste angethan; von des Herzogs Zorn beim Anblick des Büchleins mit

---

1) Ha, fort von mir, heimtückischer Mensch, erzogen zur Treulosigkeit, zur Verstellung. Ich habe dir nichts weiter zu sagen. Du bist ein verführerischer Dämon, gekleidet in den Anschein der Tugend, um zu überraschen, zu verrathen, mit Sicherheit zu verwunden... Und ich konnte dich anhören?·. Bösewicht! Und deinesgleichen steht dem Fürsten nah?.. „Ah scostati da me, iniquissimo uomo, educato alla perfidia, alla dissimulazione: io non ho nulla a dirti. Tu sei un demone seduttore cui veste una virtuosa apparenza per sorprendere, per tradire, per ferire con sicurezza ... ed io ti porgeva orecchio? ... Scellerato! ed un tuo pari sta presso il principe? ... III. sc. 8.

Stickereien der Prinzessin und voll Liebesgedichte, das Ferrante dem Dichter hatte stehlen lassen. Antonio trägt dem Maddalò auf, sämmtliche Manuscripte Tasso's aus dessen Zimmer fortzunehmen, und sie dem Herzoge zu bringen, der Tasso's Schriften vor der Wuth des Dichters schützen wolle.

Prinzessin Leonore überschüttet den Antonio mit den heftigsten Vorwürfen, und geräth in den äussersten Zorn, als sie von ihm vernimmt, der Herzog beabsichtige den geisteskranken Dichter zwei Aerzten zur Behandlung zu übergeben. Die Prinzessin ersucht die Sanvitali, Tasso zur Abreise zu bewegen. In der Scene Tasso's mit der Prinzessin (IV, 7) sind wieder aus Goethe's entsprechender Unterredung zwischen Beiden (V, 4) Motive verwebt, wie Goldfäden in einem Bettlerkittel. Erst richtet die Prinzessin liebevoll-ernste Vorwürfe an Tasso über sein Verhalten. Als sie aber hört, Antonio habe ihn von ihrer vorgeblichen Vermählung in Kenntniss gesetzt und dadurch jenen Auftritt verschuldet, wird sie zutraulich-liebreich und so huldvoll begütigend gegen den Dichter, dass er, hingerissen, ihre Hand zu küssen und ihr seine Liebe zu erklären im Begriffe steht. Da bemerkt die Prinzessin im Nebenzimmer den Herzog mit Tasso's Feinden, reisst sich von Tasso ungestüm los und enteilt. Tasso, ganz verblüfft und betäubt von dieser plötzlichen Veränderung im Verhalten der Prinzessin, will ihr folgen, erblickt Conte Ercole vor ihm, der ihn, erschrocken, zu rascher Flucht drängt. Der Herzog habe Alles im Nebenzimmer mitangehört. Tasso will zum Herzog eilen, und sich ihm zu Füssen werfen. Antonio, Ferrante, Maddalò treten ihm entgegen, gebieten ihm, im Auftrage des Herzogs, sich augenblicklich nach Ferrara zu begeben und dort die Befehle des Herzogs abzuwarten. Tasso, in höchster Erregung, ersucht Conte Ercole, ihm seine Papiere zu bringen, um sie zu vernichten. Als er vernimmt, dass die Papiere sich in den Händen des Herzogs befinden, geräth er in die äusserste Wuth. Sein Verstand verwirrt sich. Er entfernt sich mit Ercole, schreiend wie ein Rasender: „Ach Tasso, unglücklicher Tasso! Wer rettet mich? Fliehe, flieh!“ [1])

1) Ahi Tasso, Tasso infelice, chi mi salva, chi mi salva! Si fugga, si fugga.

Der fünfte Act findet Tasso beim Gärtner Torreno, eingeschlummert in einem Sessel. Den herzoglichen Palast erblickt man im Hintergrunde des Gartens, prachtvoll beleuchtet. Man hört die Musik des Hofballes rauschen. Mondschein erhellt einen Theil der Scene. Aus einem seitlichen Baumgang tritt Conte Ercole hervor; vernimmt vom Gärtner mit Befremden, dass derselbe Pferde für Tasso zur Abreise bestellte. Tasso stöhnt im Traumschlaf: „Ha, Verräther, hinweg, lass ab von mir. Ich habe nie Jemand gekränkt, als mich selbst!" [1]) Ercole will der Prinzessin Leonore Bericht abstatten. Tasso bleibt mit dem Gärtner allein; sein Geist verwirrt sich immer mehr, eine schwärmerisch-religiöse Richtung nehmend nach himmlischem Troste. Selbst die Visionen erlässt uns der Komödiendichter nicht. Tasso glaubt seinen Schutzgeist zu sehen, dem er seine Verirrungen und seine Unschuld bekennt. Phantasirt in einem langen, langen Monolog, von Antonio und Ferrante und Alberto Nota, die ihm ans Leben wollen [2]), und läuft im Wahnsinn über die Bühne. Der Gärtner bringt ihm einen Becher Wein. Tasso hält ihn für einen Becher Gift und schleudert ihn weg. Conte Ercole sucht ihn mit dem freundschaftlichsten Zuspruch zu trösten; bringt ihm Empfehlungsbriefe mit von der Prinzessin und Gräfin. Tasso jammert, dass man seine Abreise wünsche, betreibe, — kurz, benimmt sich so, dass ihn von rechtswegen Herzog Alfonso schon jetzt müsste ins Narrenspital stecken lassen. Grossmüthig, wie der Herzog ist, wartet er noch, bis die letzte Scene vorüber ist, worin die Prinzessin und Contessa Leonora, in der Gesichtsmaske, von dem Irrsinnigen Abschied nehmen. Bald aber nimmt die Contessa, von ihrem Gefühle bewältigt, die Larve ab, und überreicht der unglücklichen Ausgeburt einer verrückten Erfindung des nüchternen Komödienverstandes einen kostbaren Ring. Nun kann auch die Prinzessin, von Tasso's Klageergüssen über die Abreise erschüttert, ihre Em-

1) Ahi traditori, lasciatemi, cessate, non ho mai fatto male ad alcuno, fuorchè a me stesso! — 2) . . . in questo momento dall' iniquo Montecatino, dall' odioso Ferrante si pensa a togliermi di vita, onde il fatale segreto sia meco sepolto entro la tomba! Ah sì, non è dubbio: il cenno è dato, i sicarj mi circondano; Torquato, non v' è più scampo, t'apparecchia a morire. (scorre la scena in delirio.)

pfindung nicht mehr verbergen und nimmt die Larve ab: „Jetzt, Torquato, werdet Ihr keinen Zweifel mehr gegen mich hegen: Dieser Augenblick offenbart Euch meine ganze Seele". Ercole. „Man kommt mit Fackeln aus dem Palast"... Tasso, überwältigt von seinen Gefühlen, kann kein Wort hervorbringen, stöhnt und seufzt einen pantomimischen Abschied von der Prinzessin und stürzt davon [1]), direct nach dem Irrenhaus. Das verschweigt Nota klüglich. Desto nachdrücklicher hebt es ein anderer, gleichzeitiger Tasso-Dichter, Giov. Rosini, in seiner „Commedia storica, Torquato Tasso" [2]), hervor. Rosini's fünfter Tasso-Act lässt den in vollkommene Raserei ausbrechenden Dichter von Sbirren ins Narrenhaus transportiren und mit diesem Tableau die „Commedia" Tasso schliessen. Zugleich mit dieser lustigen „Commedia" liess derselbe Giov. Rosini einen „Versuch über die Liebesverhältnisse des Torq. Tasso und über die Ursachen seiner Einsperrung" [3]) erscheinen, worin die Acten dieser Tasso-Frage noch einmal sorgfältigst revidirt werden; durch neue Belege aus Tasso's Gedichten, insbesondere seinen Sonetten, als die eigentliche Ursache seines Wahnsinns und seiner verdienten Einsperrung ins Narrenspital die Liebe zur Prinzessin Leonora eruirt und dargethan wird, mit so zwingenden Beweisgründen, dass sich der Verfasser und ein für allemalige Abschliesser dieser Frage nicht nur darauf todtschlagen lässt; sondern auch auf der unerschütterlichen Grundlage seiner Beweisführung die gedachte Commedia, als psychologisch-dramatisches tamquam in speculo, zu dichten sich bewogen fand, und ein endgültiges Tasso-Drama zu schaffen, das als die einzige actenmässig-dramatische Lösung des dreihundertjährigen Räthsels fürderhin zu gelten hat. Die den Acten „beigebogene" Commedia ‚Torquato Tasso' ist so beschaffen, dass Nota's „Dramma, Torq. Tasso" als ein poetisches Bühnenmeisterwerk daneben erscheinen darf, und dass man in diesem corpus delicti, gerade umgekehrt, den unumstösslichen Beweis,

---

1) Principessa. Eccomi, Torquato, non avrete più dubbj: questo istante tutta vi svela l'anima mia. Ercole. Eccovi fanali dal palazzo .. (Tasso non può profferre alcuna parola, dimostra con segni i suoi gemiti, dà l'ultimo addio alla principessa, e fugge.) — 2) Roma 1832. — 3) Saggio sugli amori di Torq. Tasso, e sulle cause della sua prigionia. Roma, 1832.

nicht bloss von der Unwahrscheinlichkeit, nein: von der Unmöglichkeit jener Tasso-Liebe und der daraus abgeleiteten Folgen erblicken muss. Denn eine, als Wahnsinnsmotiv allen diesen Tasso-Stücken zu Grunde liegende Liebesleidenschaft eines Dichters wie Tasso, eine Liebesleidenschaft, die zu solchen Tasso-Dramen immer wieder inspirirt, und befähigte, talentreiche Bühnendichter inspirirt: trägt den Todeskeim eines unpoetischen Motivs so wuchernd in ihrem Innern, und dieser Todeskeim entwickelt sich in all diesen Stücken so naturgesetzlich, mit solcher psychologischen Nothwendigkeit zu der lächerlichsten Ungereimtheit: dass jene Liebesleidenschaft ein Dichterherz wie Tasso's durchglüht, einen Geist wie Tasso's zerrüttet, und zugleich ein poetisches Genie wie Tasso's zu unsterblichen Dichtungen begeistert hätte. Erweist sich dieser Liebeswahnsinn als dramatisches Motiv von so absurder Sterilität; hat das einzige poetische Genie, das aus Tasso's verhängnissvoller Liebe zur Prinzessin heraus ein poetisch feinstes Kunstwerk schuf — hat selbst Goethe nur auf Kosten der geschichtlich-poetischen Wahrheit diese glänzende Dichtung aus jenem Motive entwickeln können; ja diese nicht mit Tasso's Wahnsinn, vielmehr mit Tasso's Ernüchterung, Sammlung und Wiedergewinnung seines vollen Wesens an Antonio's besonnener Freundesbrust abzuschliessen für geboten erachtet: so ergiebt sich aus allen diesen Fehlgeburten sowohl, wie aus Goethe's einzigem Kunstwerk die poetische Lebensunfähigkeit, die dramatische Widersinnigkeit jenes Tasso'schen Liebeswahnsinns-Motivs, als Ursache seiner Einsperrung ins Irrenhaus. Doch ist es keinem von allen Tassodichtern so vortrefflich gelungen, die Abgeschmacktheit des Motivs bis auf die letzte Spitze zu treiben, bis zu Tasso's vollständiger Erniedrigung, Entwürdigung und lächerlicher Verzerrung, wie dem, unseres Wissens, jüngsten Bearbeiter[1]) von Tasso's, durch solche Bearbeiter erst wahrhaft bejammernswürdigem Geschicke: wie dem Verfasser der ‚Commedia Torquato Tasso', dem Cavaliere Signor Giov. Rosini, Professor in Pisa.

---

1) Ferrelli's Operntext „Torquato Tasso" (Rom. 1833) setzte bekanntlich Donizetti in Musik. Musik lässt Steine verdauen, wie der alte Saturn beweist.

Ausserdem ist seine Tasso-Komödie ein Mischmasch aus Goldoni's und Nota's Tasso-Stücken. Das einzige ihm Eigenthümliche ist der Herzog Alfonso, den Rosini in seiner Commedia vorführt, und ziemlich geschichtsgetreu als arglistigen, versteckten, hartherzigen Tyrannen schildert; jedenfalls eine realere Figur, als Goethe's Ideal von fürstlichem, zu einem verklärten Carl-August apotheosirten Muster-Mäcen, woran sich aber der treffliche deutsche Fürst nicht eben erbaut und davon geschmeichelt fühlen mochte.

Die von uns besprochenen Komödien und Dramen des Alberto Nota reichen vollkommen hin zum Urtheil über den Kunstwerth, den Charakter, das Eigenartige derselben, und über das Verdienst, das sich dieser hervorragende Lustspieldichter — der letzte bedeutende bisjetzt — um die komische Bühne Italiens in diesem Jahrh. erworben. Die kritische Würdigung, die er von den Zeitgenossen erfahren, spricht sich in dem Urtheil erschöpfend aus, das E. Scribe in seiner schon erwähnten Einleitung zu M. Th. Bellinger's französischer Uebersetzung der Komödien des Nota und des Conte Giraud, abgiebt.[1]) Der „historische Abriss" von der ital. Komödie, womit Scribe die Sammlung bevorwortet, ist eigentlich nur ein Abriss von Salfi's bekanntem „kritisch-geschichtlichen Versuch über die italienische Komödie."[2]) Uns geht hier nur das Charakterbild an, das der berühmte französische Lustspieldichter von dem Kunstgenossen in jenem ‚Précis' zeichnet, und das unser mit dem betreffenden Material ausgerüstete Leser zu prüfen, zu berichtigen und zu ergänzen, in der Lage ist:

„Die kennzeichnende Eigenschaft von Nota's Talent ist Einfachheit und Natürlichkeit. Bei ihm findet sich nichts Anstössiges, nichts Unwahrscheinliches, keine Uebertreibung. Dafür aber hat er die Fehler dieser Vorzüge. Die Einfachheit des Sujets bewirkt eben, dass Gang und Entwickelung bisweilen zu sehr vorhergesehen werden. Die Regelmässigkeit und Besonnenheit der Handlung führen oft die Kälte herbei. Nota zeigt eine natürliche

1) Théatre d'Alberto Nota et du Comte Giraud, von E. Scribe eingeleitet mit einem Précis historique sur la Comédie en Italie et en France depuis l'origine du Théatre jusqu' à nos jours. Paris 1839. 3 Vol. 8. — 2) Saggio storico-critico della Commedia Italiana, premesso alla edizione parigina delle commedie del Nota. 1829.

Richtung auf ernste Stoffe. Er geht nicht darauf aus, den Zuschauer lachen zu machen. Bei ihm entsteht das Lachen von selbst aus der Entwickelung, oder dem Gegensatz und Widerspiel der Charaktere. Wie Molière sucht er das Komische in den Situationen, nicht in den Worten und Einfällen. Nota's Styl ermangelt der Schwungkraft und Wärme; aber die Schreibart ist klar, gefällig und zierlich. Niemand hat regelrichtiger und reiner geschrieben.“ [1]) Kurz wenn Voltaire Recht hatte zu sagen: Une comédie écrit le démon; so verrathen Nota's Komödien alle möglichen Eigenschaften einer Komödie, hormis le démon. Diesen besass Ariosto, Machiavell, Cecchi, Goldoni; Funken davon auch Conte Giraud; kein Fünkchen von dem Komödien-démon in den Adern hatte aber Er selbst, der jenen Ausspruch that: Arouet Voltaire, sonst doch ein Pandämonium aller bösen und guten Schreibgeister in Prosa und Versen, aller Gedanken und Stylformen. Der Teufel Legio sämmtlicher schriftstellerischer Dämonen wirthschaftete in seinem Innern, nur der Komödienteufel nicht. Wie seltsam! Ein Kobold durch und durch; komisch bis in die feinste Schriftstellerfaser, und konnte keine komische Lustspielscene schreiben. Ein Humorist ersten Ranges im Roman, in der Polemik, in seinen Briefen, ein Mephistopheles-Poet und Prosaist vom glänzendsten Feuer, und kein Lustspielfünkchen in der Feder! Sonderbar, höchst sonderbar! Der Zauberer, der alle Geister in seinen Bannkreis heraufbeschwor: den Komödiengeist konnte er nicht bannen. Und Eugène Scribe selber? Der Altmeister des Lustspiels, der Zunftmeister der Komödie des 19. Jahrh. — hatte Scribe den Komödienteufel im Leibe? Oder führte ihm dieser bloss die Hand beim Schreiben? Oder versah Scribe bloss Schreiber-

---

1) „La qualité distinctive du talent de Nota, c'est la simplicité et le naturel. Chez lui rien de choquant, rien d'invraisemblable, rien d'exagéré. En revanche il a les défauts de ces qualités. La simplicité même du sujet fait que la marche et le dénoûment en sont quelquefois trop prévus. La regularité et la sagesse de l'action amènent souvent la froideur. Il a une tendance naturelle aux sujets sérieux. Il ne cherche pas à faire rire le spectateur, mais le rire naît de lui même, du développement ou du contraste des caractères. Comme Molière il cherche le comique dans la situation et non dans les mots et les saillies. Le style de Nota manque de verve et de chaleur, mais il est clair, gracieux, élégant. Personne n'a écrit avec plus de correction et de pureté“.

dienste beim Komödienteufel, dessen Concepte und Entwürfe er ausführte, wie Scribe's dienstbare Geister seine Lustspielconcepte? Wie? oder war er etwa nur gar eine vom Lustspieldämon sinnreich construirte Komödienschreibmaschine; ähnlich der Schachmaschine des Herrn von Kempelen, welche die geschicktesten Schachspieler matt setzte: ein Türke von Gestalt, der vor einem auf Rollen beweglichen Tischchen sass, und dessen Inneres mit Rädern, Hebeln, Springfedern angefüllt war, ein Wunderwerk der Mechanik und der scharfsinnigsten Combination? Er selbst also jedenfalls ein Teufelswerk; eine ingeniose Erfindung des Lustspieldämons, den er zwar nicht selbst, dessen Mechanismus er aber doch im Leibe hatte. Nun, wir werden ja, will's Gott, auch dazu kommen, um an dem Mechanismus dieses kunstreichen Cabinetsstückes des Komödienteufels, Voltaire's Ausspruch: C'est le démon qui écrit une comédie, zu prüfen. So viel steht für uns fest, dass E. Scribe dem Alb. Nota geistesverwandter ist, als seinem Landsmanne, Poquelin Molière, der vom Komödiendämon ganz und gar besessen war.

Anderweite mit Nota gleichzeitige oder spätere ital. Komödiendichter müssen wir unseren Nachfolgern überlassen. Eine Literaturgeschichte kann und soll ihr Pensum nicht bis auf den letzten Faden verspinnen, dergleichen es im Grunde auf dem Werkstuhl der Zeitgeschichte auch nicht giebt; da jeder letzte Faden wieder als Einschlag dient zu einem neuen, in ganz anderen Verbindungen sich kreuzenden Gewebe. Zudem würden die namhaftesten der etwa noch erwähnenswerthen ital. Lustspieldichter hinter jenen der drei hervorragendsten Vertreter der ital. Komödie im 19. Jahrh. verschwindend zurücktreten. Kein einziger derselben, soweit unsere Bekanntschaft mit ihnen reicht, zeichnet sich durch irgend welche Eigenthümlichkeit so hervorragend aus, dass unsere Geschichte sich näher mit ihm zu befassen hätte. Unter den im dritten Jahrzehnt unseres Zeitalters auftauchenden Komödienverfassern wird Augusto Bon belobt. Er war Schauspieler, Director einer Truppe, und Verfasser mehrerer mit Beifall gespielter Lustspiele. Nächst Anderem schrieb er auch ein Drama: „Madamigella della Vallière", dem es, der Meinung eines ital. Kritikers zufolge, an Wahrheit sowohl in Rücksicht auf die Charakteristik als auf die Handlung gebricht. Sein Hauptfehler

ist: Häufung müssiger Personen, die sich gegenseitig im Wege stehen. Die Knotenlösung kommt in der Regel durch Horchen, Briefchen und Billete zustande. Sein bestes Stück ist: „Eine nothgedrungene Heirath" (Un matrimonio per necessità). [1])

Die Komödien des Barone Cosenza aus Neapel zeichnen sich durch einen lebhaften bewegten Gang aus, durch abentheuerliche Schilderung der Personen und possenhafte, mit schrecklichen und rührenden Incidenzen vermischte Ereignisse, nach Art der berüchtigten Ungeheuerlichkeiten des Gomerra.

Regelrechter in der Zeichnung und geschulter in Sprache und Styl sind die Komödien des Sig. Giulio Genoino, gleichfalls aus Neapel. Doch leiden sie an nur geringer Lebendigkeit der Handlung und bringen daher auf der Bühne nur eine schwache Wirkung hervor. „Le Nozze contro il Testamento" (Die Hochzeit gegen das Testament) gilt für Genoino's beste Komödie. Unter dem Dutzend Komödien des Giov. Batt. Vico nennt man als die vorzüglichere: „La Gettatura", worin er den in Neapel besonders herrschenden Glauben an den „bösen bezaubernden Blick" lächerlich macht.

Von Luigi Marchese aus Genua stehen auf dem Repertoir der ital. Komödien zwei Stücke: La Duchessa della Vallière, und Carlo Goldoni in Genua. Beide mittelmässig und nachlässig in der Schreibart. [2])

Gaettano Barbieri hat die komische Bühne jener Zeit bereichert durch die Lustspiele: „Il Terno al Lotto" (Die Terne im Lotto); „Pregiudizio vinto dallo spirito di contradizione" (Das durch Widerspruchsgeist besiegte Vorurtheil); „La Commedia in cinque Atti" (Die Komödie in fünf Acten), die beste darunter. Sie hat einen regelmässigen, fortschreitenden Verlauf, und einige gefällige anregende Scenen. Dagegen ist die Intrigue der Komödie ‚Il Terno al Lotto' äusserst verwickelt, richtiger, verworren, die Ereignisse unwahrscheinlich, der Dialog gekünstelt. [3])

---

1) Teatro Comico di Aug. Bon. Milano 1823. — 2) Commedie. Ven. 1827. — 3) Nuova raccolta teatrale osia Repertorio scelto ad uso de' teatri Italiani comp. dal Prof. Gaettano Barbieri. Milano 1821. (Bibl. Ital. t. 22. p. 285. t. 24. p. 159. t. 27. p. 180. t. 28. p. 287. t. 36. p. 344.)

Unter den Komödiendichtern, welche sich nach 1840 hervorthaten, werden als die vorzüglichsten gerühmt: Angelo Brofferio, der auch Tragödien verfasste; Paolo Ferrari und Gherardo del Testa. Letzterer gilt für den bedeutendsten unter den noch lebenden jüngern Lustspieldichtern Italiens, und soll dem Goldoni am nächsten kommen. Leider konnten wir keines einzigen Stückes der drei zuletzt genannten habhaft werden. Auf unsere dessfallsige Anfrage in Italien erhalten wir den Bescheid: dass Brofferio's, Ferrari's und Testa's Theaterstücke noch nicht gesammelt erschienen, und meist nur als Manuscripte vorhanden sind, eine, bezüglich der beiden letzten mindestens, irrige Angabe [1]), die wir, in Ermangelung der Stücke, hinnehmen mussten. Die Komödien dieser jüngsten ital. Lustspieldichter bleiben daher für unsere Geschichte Dramen der Zukunft und der Nachwelt. [2])

1) Opere drammatiche di Paolo Ferrari etc. Milano 1858. — Teatro comico dell' avvocato Tommaso Gherardi del Testa. Firenze 1857--58.

2) Einige Notizen aus der kurzen Chronik der ital. Theaterzustände gegen Ende des fünften Decenniums unseres Jahrhunderts mögen anmerkungsweise hier noch eine Stelle finden. Die philodramatischen Gesellschaften zu Rom, Florenz, Mailand, Padua und die Piemontesische Regierung hatten sich ernstlich mit den Mitteln zur Hebung der dramatischen Kunst beschäftigt. Für die Kammer in Turin bestand die Hebung in der Aufhebung der Unterstützung, welche die seit 1820 vom Staate privilegirte Schauspielergesellschaft in Turin bis 1852, wo jene Aufhebung erfolgte, genossen hatte. Den vom Staatsminister Grafen Cavour vor die Kammer gebrachten Vorschlag, dem verfallenden Nationaltheater eine jährliche Aushülfesumme von 50,000 Lire auszusetzen, verwarf der Kammerausschuss. Besser schlug Privathülfe ein. So gedieh die Triester Theatergesellschaft (Drammatica Compagnia Triestina) unter den Auspicien des dasigen reichen Kaufmanns, Ritter v. Revotella, in erfreulicher Weise. Preisstücke wurden ausgeschrieben. Dem berufensten der damaligen Schauspieldichter, L. Fortis, hatte die Gesellschaft 1200 Fl. für ein gutes Stück angewiesen. Von den hundert neuen Stücken aber, die im Laufe des Jahres 1858 über die italienische Bühne gingen, konnte sich kein einziges einer nachhaltigen Wirkung rühmen. Sie schritten wie Geister über die Bühne und verschwanden. Die Preisstücke wie gewöhnlich voran. Unter diesen zeichnete sich des Modenesen Paolo Ferrari mit Enthusiasmus aufgenommenes Lustspiel: Goldoni e le sue 16 commedie nuove, aus, welchem 1854 der Preis des Florentiner dramatischen Gymnasiums zuerkannt wurde. Mit einem zweiten Stück: La Satira e

So hätten wir nun die Geschichte des italienischen Drama's, wie ein mächtiges, nach allen Richtungen durch-

---

Parini, gewann Ferrari im Jahre 1857 den ersten der drei Turiner Preise. Dieses historische Charakterlustspiel gefiel den Mailändern nach 7 Vorstellungen so ausnehmend, dass sie für ein neues Stück von Ferrari 2000 Frcs. zusammenschossen, trotzdem, dass ein Kritiker in der Zeitschrift Crepuscolo nachweist, dass Ferrari's historisches Charakterlustspiel weder historisch, noch charakteristisch, noch ein Lustspiel sey. Der gewonnene Preis und die 2000 Frcs. in der Tasche lieferten den historisch-charakteristischen Gegenbeweis, dass Ferrari's Preislustspiel eine wirkliche Komödie war, für Ferrari wenigstens, der jedenfalls lachen konnte. Diese schliessliche Wirkung übte denn auch Ferrari's für die von den Mailändern zusammengeschossenen 2000 Frcs. verfertigte Commedia: Prosa, auf des Dichters Zwerchfell aus, als er L. Fortis' Kritik darüber im Mailänder ‚Panorama' las, die den Plan schlecht angelegt, die Charaktere und Situationen unwahr, die Lösung unbefriedigend fand.*)

Signor Grion aus Padua, unser Führer und Gewährsmann, erwähnt unter den besseren Lustspielen jenes Jahres des Friaul'schen Lyrikers, Teobaldi Ciconi, Commedia: Le pecorelle smarrite, „Die verirrten Schäfchen", worin ein bürgerlicher Ehemann, der pecorella genug ist, um sich „in die Spitzen" einer vornehmen Dame zu verlieben, von dem herbeigeeilten Schwiegervater zu seiner Pflicht wieder zurückgeführt wird. Aus den Stücken, die sich einer mehr oder weniger günstigen Aufnahme zu erfreuen hatten, hebt Grion die Commedia: Cuor di Marinaio (das Herz eines Seemanns) hervor, von dem fruchtbaren Dramatiker Davide Chiossone aus Genua, die an Goldoni's ‚Burbero benefico' erinnere. Ferner das Lustspiel Gente nuova („Neue Leute") von D. F. Botto aus Genua, „dessen Lustspiel: Ingegno e Speculazione, das Jahr vorher die Ehre eines Turiner Preises hatte."

Als „verdienstliche Arbeiten in Bezug auf die Form" nennt der Paduanische Dramaturg vom Mai 1858 die Tragödie: Valentina Visconti, von dem Novellisten und Shakespeare-Uebersetzer Giulio Carcano mit der Bemerkung, dass dieselbe sich mehr für die Lectüre als für die Bühne eigne. Nächstdem das Drama Cicco Simonetta, das zu Zeiten des Mailänder Herzogs Lodovico il Moro spielt, von Carlo Belgioioso. Das lyrische Trauerspiel Giuditta (Judith), von Paolo Giacometti, wovon die ‚Revue des races latines' eine französische Uebersetzung brachte.

Gherardi del Testa's Komödien lassen, kritisch beglaubigten Zeitschriften (Rivista di Firenze, 1858. p. 44—51 und Crepuscolo p. 24) zu-

---

*) Vgl. Justus Grion. Padua im Mai 1859. Uebersicht der Entwickelung der ital. Nationalliteratur im Mai 1858. Jahrb. f. rom. u. engl. Lit. Bd. I. S. 367 ff.

wandertes und durchforschtes Gebirgsland im Rücken. Durchwandert und durchforscht von uns Beiden, getreuer Leser und Weggenosse! Im Besitze von so manchen schätzbaren General- und Specialkarten des italienischen Literatur- und Theatergebietes, wolltest Du auch einmal mit eigenen Augen Dich von der wirklichen Beschaffenheit, Gestaltung und Natur jenes Bodens, seiner Niederungen und Höhenzüge, seiner Flora, Fauna und Bevölkerung, überzeugen, wovon Du in den literarhistorischen Mappen und Atlasen meist nur lineare, bildliche, conventionelle, nicht selten aus der Phantasie auf Treu und Glauben hingesetzte Zeichen fandest. Selbst die literarhistorischen, von kundigen Prospecten- und Veduten-Malern der betreffenden Literatur, ähn-

---

folge, eine grössere Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der Charaktere, eine besser angelegte Intrigue, eine weniger abgedroschene Fabel u. s. w. wünschenswerth erscheinen. „Das Herz findet bei ihm wenig Befriedigung; er schildert gut und angenehm, bessert aber schlecht.“ Inbezug auf musterhaften Dialog und Wahrheit der Charakterzeichnung setzt der Kritiker in der Zeitschrift Crepuscolo (Dämmerung) den Gherardi del Testa über alle seine Fachgenossen.

Im Teatro Fiorentino zu Neapel glänzt Tommaso Arabia, der im „Versbau die Alfieri'sche Härte ablegte und in der Anlage seiner Schauspiele Schiller's Manier mit Glück nachahmt.“ Die Tragödien Saffo (1856) und Piccarda Donati (1857) des Neapolitanischen Schiller erweckten, versichert unsere Quelle, die dramatische Literatur in Neapel zu neuem Leben.

Den vollsten Lorbeerkranz windet Justus Grion in seinem Berichte vom 3. Jan. 1860 über die Ital. Nationallit. im Jahre 1859 *) dem Lustspiel: Troppo tardi (Zu spät) von Teobaldi Ciconi. Das Stück ist eine politische Allegorie, die sich um den Gegensatz zwischen dem Princip des Stillstandes und dem des Fortschrittes bewegt. Es liegt in der Natur des Fortschrittsprincipes, dem Principe des Stillstandes den Vorsprung abzugewinnen, das den Wettlauf annimmt, ohne ihn anzutreten. „Sprudelnder Witz, rascher und munterer Dialog, Angemessenheit der Anspielungen, sind die Vorzüge des Stückes“, dessen Grundfehler aber in dem Mangel „jeder ordentlich geführten Intrigue“ besteht. Ciconi's politische Komödie erregte Sensation, „und wurde mehr Abende aufgeführt (in Turin, Florenz und Genua), als alle übrigen neuen Stücke zusammengenommen, und als vielleicht je irgend ein italienisches in gleich kurzem Zeitraum.“

---

*) a. a. O. Bd. 2. S. 404 ff.

lich wie Panoramen in „Zimmerreisen", mit lehrreichen Erläuterungen an den vorübergeführten literarhistorischen Landschaftsbildern, selbst diese konnten Dir nur flachbunte Copien und Nachzeichnungen darbieten, geeigneter Dich zu verwirren, als aufzuklären. Nun hast Du an der Seite Deines unverdrossenen Reisegesellen das literaturgeschichtliche Gebiet des italienischen Drama's selbst durchmessen und, mit ihm gemeinschaftlich, wie auf einer wissenschaftlichen Expedition, über die Eigenthümlichkeiten jenes gewaltigen, classisch-ältesten Theilgliedes der romanischen Theaterwelt aus eigener Anschauung und Beobachtung Dich belehren können. Als eine der merkwürdigsten Eigenthümlichkeiten ergab sich uns der Gleichlauf der Entwickelung des italienischen Drama's mit der nationalen Entwickelung; das Ineinandergreifen und Zusammenwirken des politischen Kampfes um nationale Freiheit und Selbstständigkeit mit dem kunstschöpferischen Ringen nach einem Nationaldrama. Wird dieser Parallelismus in den heroischen Anstrengungen der italienischen Nationalkraft nach beiden Richtungen, nach der politischen wie dramatisch-poetischen, hin, bis zur Erreichung ihrer Ziele sich verfolgen lassen? Wird das italienische Drama, wie das italienische Volk, sich der errungenen Selbstständigkeit in Wahrheit rühmen dürfen; oder nicht vielmehr auch die Freiheit, Einheit und Selbstständigkeit des italienischen Volkes sich noch immer in der Schwebe erhalten, dem Sarge des Muhamed in der Kaaba zu Mecca vergleichbar, nur, wie dieser, vermöge der gleichstarken Anziehung zweier sich entgegenwirkender Magnete, frei in der Luft hängt, — frei eben nur infolge der aufgenöthigten Festbannung, mithin der gebundensten Unfreiheit? — Und wird dann sonach jene Wechselwirkung von politisch-nationaler und poetisch-dramatischer Selbstgestaltung sich nicht auch in diesem endgültigen Ergebnisse — dann freilich leider auch nur in negativer Weise, — als Stillstand, als des Zieles Nichterreichung, oder gar, was Italiens Schutzgeist abwenden möge, als zweiseitige Lähmung, sich durch alle Schicksale hindurch bestätigen und bewähren? — Die Lösung dieser gleichfalls schwebenden Zweifelfragen — auch sie müssen wir von der zukünftigen Entwickelungsgeschichte der italienischen Nationalität und des italienischen Nationaldrama's erwarten.

Wir aber, rüstiger, wandermuthiger Leser, wir raffen unser Vermessungs- und Beobachtungsgeräth zusammen, um das zweite, grosse, durch seine wunderbare Fruchtbarkeit an edlen Erzeugnissen vor allen anderen gesegnete Reich der romanischen Dramenwelt: um den Gebietskreis des Drama's der Spanier und dessen Geschichte zu durchforschen.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Namen- und Sachregister zum vierten bis siebenten Bande.

Das italienische Drama.

l'Abate, Komödie von Marchese Liveri VI 2, 145.
Abbagli felici, gli, Komödie von Prosp. Bonarelli VI 1, 18.
Abel, di, et di Caino, Rappresentat. IV, 232.
Abéle, Tramelogedie von V. Alfieri VI 2, 314. 578 ff.
Abelle, La morte d', Oratorium von P. Metastasio VI 1, 200.
Abendlieder der Troubadours IV, 66.
Abgangsarie in Ap. Zeno's Opern VI 1, 145.
Abusés, les, franz. Uebersetzung der Komödie Gl' Ingannati IV, 749.
Acab, Morte del Re, s. Morte.
Accademia degli Eterei zu Padua V, 78. Siehe auch Akademie.
Accademia filodrammatica in Turin VII, 575 f.
l'Accademia di musica, Komödie von Alb. Capacelli VI 2, 26.
Accesi, Schauspielertruppe IV, 911. V, 577.
Accidente, un curioso, Komödie von C. Goldoni VI 1, 455.
Accolti, Bernardo, IV, 543 ff.
Achille in Sciro, Melodram von P. Metastasio VI 1, 207.
Achilleis, Tragödie von A. Mussato V, 234. 249 ff.
Acteintheilung bei geistl. Dramen IV, 189.
Adam, anglo-normännisches Drama VI 1, 23 f.
l'Adamira, Komödie von H. A. Cicognini V, 670 ff.
Adamo, geistl. Drama von G. B. Andreini V, 740. VI 1, 19 ff. —, musikal. Drama von G. Granelli VI 2, 182. 183.
l'Adamo, Lehrgedicht von T. Campailla VI 1, 122 f.
Adamo ed Eva, geistl. Drama von Troilo Lancetto VI 1, 24 ff.
Adelasia in Italia, Tragödie von Ringhieri VI 2, 178.
Adelchi, Tragödie von A. Manzoni VII, 213 ff.
Adelina e Roberto, Schauspiel von G. Pindemonte VII, 138. 152 ff.
Adelisa, Tragödie von C. Marenco VII, 374.
Adimar, Guillaume, angebl. Komödiendichter IV, 151.
Adimari, Operndichter VI 1, 85.
Adone, Operncomposition von Monteverde V, 565.
l'Adone, Epos des Marino V, 593 ff. 597 ff.

l'Adria, Tragödie von P. Martello VI2, 172.
Adriano in Siria, Melodram von P. Metastasio VI1, 197. 200.
l'Adulatore, Komödie von C. Goldoni VI1, 445.
Agamennone, Tragödie von V. Alfieri VI2, 294. 302. 399 ff. — Tragödie von G. B. Niccolini VII, 246. 250. — e Clitennestra, Tragödie von M. Borsa VI2, 179.
Agide, Tragödie von V. Alfieri VI2, 302. 539 ff. Andere Agis-Tragödien 541.
Aglae, geistl. Tragödie von G. B. Smeducci VI1, 28.
Agnese martire del Giappone, Tragödie von Alf. Varano VI2, 203. — vergine et martyre, Rappresent. di S. IV, 231.
Agobard von Lyon gegen die Joculatoren IV, 104.
Agrippa, Oper von Ap. Zeno VI1, 130.
Agrippina, Tragödie von G. Pindemonte VII, 138.
Ajace, Tragödie von U. Foscolo VII, 108.
Ajacciuolo, Ritter Pippo, Theatermaschinist VI1, 86.
Ajax, Tragödie von V. Alfieri VI2, 311.
l'Ajo nell' imbarazzo, Komödie von G. Giraud, VII, 535 f.
Akademie, platonische, zu Florenz IV, 212; die Akademien zu Rom und Neapel 213 f. Accademia de' Rozzi und degl' Intronati zu Siena 215. 748 ff. degli Infiammati 757 f. A. della Crusca 865 ff. V, 106 ff. — der Königin Christine von Schweden V, 615.
Alamanni, Ant., Verf. von Streitspielen IV, 234.
Alamanni, seine Eklogen V, 9; seine Antigone V, 305.
Alba (Taglied), bei den Troubadours IV, 66.
Albergati Capacelli, Marchese d' VI1, 449. 464.; s. auch Capacelli.
Alberti, Leonbatista, Verf. einer lat. Komödie IV, 244.
Alceo (Aminta bagnato), Fischeridyll von A. Ongaro V, 166 ff.
Alceste, Drama von P. Martello VI2, 161. 171. — Melodrama von Calsabigi VI1, 278. — Melodrama von Prosp. Bonarelli VI1, 18. — seconda di Euripide von Vittorio Alfieri VI2, 322. 596 f.
Alcide al Bivio, Festspiel von P. Metastasio VI1, 218.
d'Alcina, Isola, Tragödie von F. Testi V, 592.
Alcippo, Tragödie von A. Ceba VI1, 37 ff. — Pastorale von G. Chiabrera VI1, 72 ff.
Alemana (Allamanda), angebl. Drama des Palasol IV, 152.
Alessandro nelle Indie, Melodram von Metastasio VI1, 196. 197. — in Sidone, Oper von Ap. Zeno u. P. Pariati VI1, 142.
Alessina ossia Costanza rara, Komödie von A. Nota VII, 625.
Alexandriner im Drama VI2, 156. Angeblich zuerst gebraucht von normannischen Trouveren VI 2, 159.
Alfieri, Vittorio, (s. Merope) V, 482 ff. 583. VI1, 90. VI2, 149. Ueber Maffei's Merope, 151 f. Leben 239 ff. Tragödien 349 ff. 354 ff. 393 ff. 399 ff. 421 ff. 447 ff. 481 ff. 511 ff. 531 ff. 534 f. 535 ff. 537 f. 538 f. 539 ff. 541 ff. 543 ff. 547 ff. 552 ff. 572 ff. Tramologedie 578 ff. Komödien 326 ff. 597 ff. 599 ff. 605 ff. 609 f. 610 ff. 619 ff. 623 ff.
Alfons X. von Castilien über den Namen Jongleur IV, 91 ff.
Alfonso, Don, Tragödie von G. A. Bianchi VI2, 177.

Algarotti, Francesco VI 1, 101 f.
Allegorienspiele IV, 15. 107 f. 175 ff.; byzantinische 178 ff.
Almeria, Melodrama von Marco Coltellini VI 1, 278.
Altar und Thymele IV, 6.
Altarraum und Skene IV, 7.
Altea, Tragödie von Grattarolo VI 2, 173.
l'Alteria, Komödie von L. Groto IV, 820.
Altile, Drama von Gir. Cintio V, 350.
Amalasonta (Amalasunta), Tragödie von Alessandro Guido V, 616. — von Carlo Goldoni VI 1, 414.
Aman, tragedia nuova IV, 231.
l'Amante esperimentato, Komödie von B. Faggiuoli VI 2, 147.
l'Amante Fedele, Komödie von F. Silva IV, 244.
l'Amante furioso, Komödie von R. Borghini IV, 852 ff.
l'Amante militare, Komödie von C. Goldoni VI 1, 449.
Amanti comici, gli, = Litiganti, tra i due etc., s. Litiganti.
Amanti, I fidi, Komödie von Franz. Podiani IV, 592.
Amanti, i fuggitivi, Komödie von Prosp. Bonarelli V, 728 ff.
Amarilli, Pastorale von C. Castelletti V, 165 f.
Ambleto, Melodram von A. Zeno VI 1, 174 ff.
d'Ambra, Francesco IV, 707 ff. Leben 707. Komödien 707 ff. 714 ff. 720.
Ambrogini, Angelo, s. Poliziano.
L'Ammalata, Komödie von Giammaria Cecchi IV, 613. 657 ff. — la finta, Komödie von Carlo Goldoni VI 1, 445 f.
l'Ammalato per immaginazione, Komödie von A. Nota VII, 624.
Amenta, Niccolo VI 1, 361.
l'America liberata, Oden von V. Alfieri VI 2, 303.
l'Amicizia, Komödie von J. Nardi IV, 275. 533 ff.
Amicizia, la vera e la falsa, Komödie von St. Marchisio VII, 575. 576. 674 f.
Amicizia, il Trionfo dell' = Amico, il Cavaliere.
Amico, il Cavaliere, Tragikomödie von C. Gozzi VI 1, 766.
Amico, il fido, Stegreifkomödie von Fl. Scala IV, 913 ff.
l'Amico fido, Komödie von O. Rinuccini V, 521. 526.
Amico, il saggio, Komödie von Alb. Capacelli VI 2, 26.
Amico, il vero, Komödie von C. Goldoni VI 1, 445.
Aminta von Torquato Tasso V, 68. 81. 88. 124 ff. Decorationen dazu 576. — Oper von Ap. Zeno VI 1, 141. — bagnato, s. Alceo.
Amor non può celarsi, Komödie von Alb. Capacelli VI 2, 26.
l'Amor costante, Komödie von Al. Piccolomini IV, 757. 759 ff.
l'Amor finto e l'Amor vero, Komödie von Alb. Capacelli VI 2, 26.
l'Amor generoso, Oper von Ap. Zeno VI 1, 131. 141.
l'Amor paterno o la Serva riconoscente, Komödie von C. Goldoni VI 1, 467.
l'Amor della Patria ossia Cordova liberata de' Mori, Komödie von P. Chiari VI 1, 397.
l'Amor Platonico, Komödie von Ant. Sim. Sografi VI 2, 45.
Amor prigionero, Melodram von P. Metastasio VI 1, 216.
Amor proprio, La Presa e Morte dell', Moralität von G. Molo IV, 237.
Amor timido, Komödie von A. Nota VII, 625.

l'Amore e l'Amicizia alla prova = Metafisico, il.
Amore assotiglia il Cervello, Komödie von C. Gozzi VI 1, 770.
l'Amore fra gl' Impossibili, Melodram von G. Gigli VI 1, 366.
l'Amore di Libertà, Komödie von P. Chiari VI 1, 398.
l'Amore delle tre Melarance, Märchenmaskenspiel von C. Gozzi VI 1, 661 ff.
d'Amore, Palazzo e Tempio, Komödie von Gal. del Carretto V, 252.
Amore sbandito, musik. Drama von G. Chiabrera VI 1, 74.
Amori d'Alessandro e di Rosanne, Drama von Giacinto A. Cicognini V, 667.
Amori d'Enrico IV., gli, Schauspiel von C. Federici VI 2, 61.
Anconitana, Komödie des Ruzante IV, 907. 909.
Ande, Komödie des Magister Guilelmus IV, 110.
Andolfati, Pietro VI 2, 80.
Andolfati, Schauspieler VI 2, 81.
Andreasso, angebl. Drama des Palasol IV, 152.
Andreini, Giov. Bat. IV, 912. V, 739 ff. VI 1, 19 ff.
Andreini, Isabella, Schauspielerin IV, 912 f.
Andria, Lustspiel Machiavelli's nach Terenz IV, 462.
Andromaca, Oper von Ap. Zeno VI 1, 141.
Andromeda, Oper von B. Ferrari VI 1, 128. — Tragödie von G. V. Gravina VI 1, 191. VI 2, 173.
l'Anfiparnasso, komische Oper von O. Vecchi VI 1, 87.
Anfitrione, Komödie nach Plautus von P. Collenucci IV, 250. — Singspiel von Apostolo Zeno VI 1, 142.
Angelica, Melodram von P. Metastasio VI 1, 194.
Angelo di Dio e Demonio IV, 234.
Anima, Commedia spirituale dell' IV, 232. — e corpo, Streitspiel IV, 234.
Annunziazione, Prolog des italien. geistlichen Drama's IV, 187. — di Nostra Donna, Mysterienspiel des F. Belcari IV, 199. — Ein ähnliches mit allegorischen Figuren 203 f.
Anticeo, Oper von Ap. Zeno und P. Pariati VI 1, 142.
Antichrist, Osterspiel vom IV, 12.
l'Anticristo, Tragödie von Ringhieri VI 2, 178.
l'Antidoto, Komödie von V. Alfieri VI 2, 598. 599. 610 ff.
Antigone, Tragödie von A. Alamanni V, 305. — Melodrama von Marco Coltellini VI 1, 278. — Tragödie von V. Alfieri VI 2, 293. 302. 303. 393 ff.
Antigono, Tragödie von Graf Monte Vicentino V, 577. — e Ipermestra, Melodram von P. Metastasio VI 1, 216.
l'Antiochia, Tragödie von Gasp. Gozzi VI 2, 181.
l'Antiochide, Singspiel von Ap. Zeno VI 1, 142.
Antiphonien, liturgische, und dramatische Chöre IV, 4 f. 11.
l'Antiquario, Komödie von G. A. Bianchi VI 2, 177. — la Famiglia dell', Komödie von C. Goldoni VI 1, 445.
Antivalomeni, gli, Drama von Gio. Cintio V, 351 f.
Antonio, Rappresent. di S. IV, 230.
Antonio e Cleopatra, Tragödie von Marescalchi VI 2, 178.
l'Apatista, Komödie von C. Goldoni VI 1, 464.

Apollo's Kampf mit dem Drachen, Intermedio von O. Rinuccini V, 527.
Apollonia, Rappresent. di S. IV, 230.
l'Appio Claudio, Tragödie von G. V. Gravina VI1, 191. VI2, 173.
Aqua e vino, Streitspiel IV, 235.
Arabia, Tommaso VII, 701.
Araldo, Antonio, dramat. Dichter IV, 206.
Araldo, G. B. dell' Ottanajo, genannt l'Araldo IV, 531.
Arcadia, Hirtengedicht des J. Sannazaro V, 8 f.
Archilei, Vittoria, Sängerin V, 561.
Ardore, Principe di, Componist VI2, 176.
Aretino, Pietro. Leben und Charakter IV, 493 ff. Seine Lustspiele 508 ff. 520 ff. 523 ff. 527 ff. 529 ff. Novelle von ihm 777. Trag. La Orazia V, 356 ff.
Aretino, s. Bruni.
l'Aretusa, Pastorale von A. Lollio V, 60 f. — musikalisches Drama von O. Rinuccini V, 432.
Argenti, Agostino, Vf. d. Pastorale lo Sfortunato V, 54. 61.
Aria, la figlia dell', Komödie von C. Gozzi VI1, 770.
l'Arianna, Tragödie von E. Bentivoglio IV, 848. — musikalisches Drama von O. Rinuccini V, 532. 562 ff. — dramatische Dithyrambe von P. Martello VI2, 172.
Arici, Cesare VII, 106.
l'Aridosio, Komödie von Lorenzino de' Medici IV, 901.
l'Ariostista ed il Tassista, Komödie von G. C. Becelli VI 2, 144.
Ariosto, Lod. IV, 276 ff. Lebensumstände 277 ff. Erste Aufführungen seiner Komödien 292 ff. Seine Lustspiele 304 ff. 326 ff. 351 ff. 372 ff. 385 ff.
Ariosto, Gabriel, Lodovico's Bruder IV, 295. 385. 387.
Ariosto, Lodovico, Komödie von A. Nota VII, 626. 678. 682 ff.
Aristodemo, Tragödie von Carlo Dottori VI1, 1 ff. VII, 50 ff. — Tragödie von Vinc. Monti VII, 39 f. 50 ff.
Arkadien und Sicilien, Schauplätze der Pastoralen V, 7 f.
Arlecchino in der Stegreifkomödie IV, 903. Seine Wandlungen 906.
l'Arlecchino, Komödie von P. Chiari VI1, 397. — Imperator nella Luna, Komödie von Carlo Goldoni VI1, 429. — le trenta due disgrazie d', Stegreifkomödie von Carlo Goldoni VI1, 427.
Arminio, Tragödie von Ip. Pindemonte VI1, 112. VII, 10. 20 ff.
Armiranda, latein. Komödie des G. A. da Carrara IV, 246.
Arnaldo da Brescia, Tragödie von G. B. Niccolini VII, 246. 294 ff. — Trag. von Carlo Marenco VII, 303. 332 ff. *passim*. 367 ff.
l'Arpalice, Tragödie von Fr. Bracciolini VI1, 19.
Arrenopia, Schauspiel von Gir. Cintio V, 340 ff.
Arrigo di Suevia, Tragödie von C. Marenco VII, 374.
Arsinda, Tragödie von F. Testi V, 592.
Artaserse, Oper von Apostolo Zeno und P. Pariati VI1, 142. — Melodram von Pietro Metastasio VI1, 196.
Arteaga, St., über Metastasio VI1, 223 ff.
Artegiani senesi, siehe Handwerkerverein.
L'Arzigogolo, Komödie von A. Fr. Grazzini IV, 746 ff.
Ascanio in Alba, Drama von G. Parini VI1, 93.

l'Ascensione, Mysterienspiel des Feo Belcari IV, 206.
Asinari, Federico V, 462. 516.
l'Asino, kom. Epos von C. Dottori V, 609 f.
L'Assiuolo, Komödie von G. Cecchi IV, 611. 694 ff.
Astarista, D. Gennaro, Componist VI1, 287.
Astarto, Oper von Ap. Zeno VI1, 130. 142.
l'Astrea placata, Festspiel von P. Metastasio VI1, 210.
l'Astrologo, Komödie von G. B. Porta V, 621 ff.
Atalia, Tragödie von G. A. Bianchi VI2, 177.
l'Ateismo, geistl. Schauspiel IV, 237.
Atenaide, Oper von Ap. Zeno VI1, 141.
l'Atrabilare, Komödie von A. Nota VII, 624.
l'Attilio Regolo, Tragödie von G. Gigli VI1, 366.
l'Atto di Fede = Adelina e Roberto.
Auferstehung, Mysterie von der IV, 12.
Aufwand, grosser, bei Aufführg. der altitalien. geistl. Dramen IV, 189 f.
Auge, Tragödie von Ascolano Filippo Trenta VI2, 177.
l'Augellino Belverde, Märchendrama von C. Gozzi VI1, 742 ff.
Augilbert, Abt, Vf. von Klosterspielen IV, 12.
Aurora oder Cefalo, Pastorale von Niccolò da Correggio V, 42 ff.
d'Aussay, Le Grand, s. Grand.
l'Avare fastueux, Komödie von C. Goldoni VI1, 475 f.
l'Avaro, Kom. von C. Goldoni VI1, 464.
— geloso, Komödie von C. Goldoni VI1, 450.
Avelloni, Francesco Antonio VI2, 114 f. Komödien 115 ff. 119 ff.
Avventure della Campagna, le, Komödie von C. Goldoni VI1, 455.
l'Avventuriere onorato, Komödie von C. Goldoni VI1, 445 f.
l'Avviso a' mariti, Komödie von C. Federici VI2, 61. — alle moglie, Komödie von C. Federici VI2, 61.
l'Avvocato = Donazione, l'ingiusta.
l'Avvocato Veniziano, Komödie von C. Goldoni VI1, 449.

Babyloniae civitate, de, Epos des Giacomino v. Verona IV, 141 f.
Baccanali, i, Tragödie von G. Pindemonte VII, 138. 139 ff.
Bacchae, latein. Tragödie von Cor. Martirano V, 516.
Baccherini, Soubrette VI1, 428.
Bagnoli, Pietro VII, 106.
Baiern, italien. Theater am bair. Hofe IV, 395.
Baldi, Bernardino V, 591 f.
Baldovini, Francesco, Bukoliker V, 13 f.
Ballada (Tanzlied) der Troubadours IV, 66.
Balletti, Elena, gen. Flaminia, Schauspielerin VI2, 151.
Ballo delle Grazie, il, musik. Drama von G. Chiabrera VI1, 74.
Barbieri, Gaetano VII, 698.
Barden IV, 96.
Bardi, Giovanni, Musiker u. Dichter V, 521.
Baretti, Giuseppe, VI1, 89 ff.; über P. Metastasio VI1, 221 f.; über Carlo Gozzi VI1, 774 ff.
Barlaam et Josafat, Mysterienspiel IV, 230. 233.
Baroni, la guerra dei, Tragödie von C. Marenco VII, 374.
Baruffaldi, Girolamo VI1, 95.
Baruffe Chiozzote, le, Komödie von C. Goldoni VI1, 462.
Basoche, confrérie de la, Theatergenossenschaft IV, 16 f.

Batines, Colomb de, Verzeichniss altitalien. Mysterienspiele etc. IV, 230 ff.
Battuti, Compagnia de', in Treviso, zur Aufführung geistl. Schauspiele IV, 155.
Beca da Dicomano, Pastorale des L. Pulci V, 10.
Beccari, Agostino, Vf. einer Pastorale V, 58 ff.
Becelli, Giul. Cesare VI 2, 144.
Beffa, il, Komödie von Niccolo Secco IV, 792.
Belcari, Feo, Vrf. geistl. Dramen IV, 187. 191 ff. 199 ff.
Belgioioso, Carlo VII, 700.
Belisario, Drama von C. Goldoni VI 1, 416. 421.
Bellachi, F. VII, 453.
Bellalba, Komödie von G. Gigli VI 1, 363.
Bellini VII, 106.
Benci, G., Verf. einer Tragödie in Prosa IV, 237.
Benci, Giamb. V, 577.
Benci, Tommaso, Vrf. von Mysterienspielen IV, 200.
Benefattore, il, e l'Orfana, Komödie von A. Nota VII, 624.
Beni, Paolo, über Guar. Pastor Fido V, 230.
Benivieni, Girolamo, Verfasser von Schäfergedichten V, 6 f.
Bentivoglio, Ercole IV, 847 ff. Komödie 849 ff.
Bentivoglio, Ipolito VI 1, 146.
Beolco, Angelo, gen. Ruzante IV, 777; Erfinder der Maskenkomödie 902. 904 ff. Schauspieler und Komödiendichter 907. V, 309.
Berardo, Girol., Uebersetzer plautin. Lustspiele IV, 251.
Berchet, Giovanni VII, 18.
Berengario Augusto, Tragödie von C. Marenco VII, 374.
Bernardi, i, Komödie von Fr. d'Ambra IV, 714.
Bernardino, Istoria e Vita di San, Mysterienspiel des F. Belcari IV, 203.
Berti, G. d'A., Verf. von Mysterienspielen IV, 231.
Bertinazzi, Carlo, gen. Carlino, Schauspieler VI 1, 466. 477.
Bertóla, Aurelio VI 1, 98.
Bettinelli, Saverio VI 1, 102. VI 2, 187.
Betulia liberata, geistl. Drama von P. Metastasio VI 1, 201.
Bianca e Brunetta, Streitspiel IV, 234.
Biancardi, Sebastiano, gen. Lalli VI 1, 281.
Bianchi, Giovanni Antonio VI 2, 177.
Biancollelli, Dominique, Schauspieler IV, 906.
Bibbiena, Cardinal (Divizio, Dovizi), Lebensumstände IV, 392 ff., seine Komödie Calandria 276. 392. 394 ff.
Bibliomane, il, Komödie von A. Nota VII, 625.
Bilder, lebende, aus der evangelischen Geschichte IV, 11.
Birba, la, Intermezzo in C. Goldoni's Rosimonda VI 1, 422.
Boccaccio IV, 140. 144; sein Pastorale: Ninfale d'Ameto V, 3 ff.
Bodel, Jean, Trouvère IV, 16. 115 ff.
Bojardo, Mat. Mar. IV, 251 ff. Leben 252 ff. Sein Timon 255 ff.
Bolardo, astuto, kom. Oper VI 1, 281.
— innamorato, kom. Oper VI 1, 281.
Bologna liberata, Tragödie von Ringhieri VI 2, 178.
Bon, Augusto VII, 697 f.
Bonafede, Appiano VI 2, 145.
Bonarelli della Rovere, Guidobaldo VI 1, 59 ff.
Bonarelli, Pietro VI 1, 19.
Bonarelli della Rovere, Prospero V, 728 ff. VI 1, 13 ff. 85.
Bondelmonte e gli Amedei, Tragödie von C. Marenco VII, 374.

Bondi, Clemente VI1, 98.
Borghini, Rafaello IV, 850 ff. Komödien 851 ff. 854 ff.
Borsa, Matteo VI2, 179.
Borsa perduta, la, Komödie von St. Marchisio VII, 575. 596 ff.
Botta, Carlo VII, 106.
Bottega di Caffe, la, Komödie von C. Goldoni VI1, 445. 548 ff.
Botta, D. F. VII, 700.
Bourru bienfaisant, le, Komödie von C. Goldoni VI1, 462. 474 f. 480. 629 ff.
Bovilotte, la, Singspiel von C. Goldoni VI1, 473.
Bracciolini, Franc., Verf. von Pastoralen u. eines komischen Heldengedichts V, 10. 607. VI1, 19.
Brandi, Antonio, gen. il Brandino, Sänger V, 535. 561.
Bresciani, Schauspielerin VI1, 460. 462.
Bricci, Giovanni, Komödiendichter IV, 911.
Brighella in der italien. Stegreif- und Maskenkomödie IV, 905.
Brofferio, Angelo VII, 699.
Bruni, Leonardo, gen. Aretino, Verf. latein. Komödien IV, 245.
Bruno, Giordano IV, 471 ff. Lebensumstände 474 ff.
Bruto, Tragödie von Sav. Pansuti VI2, 174.
Bruto, Giunio (Bruto Primo), Tragödie von A. Conti VI2, 192; von V. Alfieri VI2, 315. 316. 552 ff.
Bruto, Marco (Bruto Secondo), Tragödie von A. Conti VI2, 192; von V. Alfieri VI2, 315. 316. 572 ff.
Bühne, italienische, siehe Theater.
Bürgerliches Lustspiel zu Florenz im 16. Jahrh. IV, 532 ff.
Buffoneria scenica IV, 242.
Bugia, la, vive poco, Komödie von C. Federici VI2, 112 f.
Bugiardo, il, Komödie von C. Goldoni VI1, 445.
Bugliano, P., Schauspieler IV, 915.
Bulgarelli, Marianna, Sängerin VI1, 195 f.
Buonaparte, Niccolo IV, 901.
Buonaroti, Michel Angelo, d. J. VI1, 75 ff.
Buoni, T., Verf. einer Moralität IV, 237.
Buoninsegni, Jacopo Fiorino de', Eklogendichter V, 7.
Buontalenti, Bernardo, Decorationsmaler V, 576.
Buranello, Componist VI1, 428.
Burbero benefico, il, s. Bourru bienfaisant.
Burchiella, Luzio, Schauspieler IV, 915.
Buterwek über Guar. Pastor Fido V, 232 f.; über Poliziano's Orfeo V, 34 ff.
Byron, Lord, sein Kain VI2, 582 f.

Caccini, Giulio, Componist u. Sänger V, 523. 561.
Calandria, Komödie des Cardinal Bibbiena IV, 276. 392. 394 ff. Decorationen dazu V, 576.
Calbi, Ruggero VI1, 124.
Caldara, Antonio, Operncomponist VI1, 142 f. 200. 205. 207.
Calderon, seine Tragödie Zelos el mayor mostruo V, 377 f.
Calini, Conte VI2, 177.
Callistene, Tragödie von G. Pompei VI1, 97.
Calisto, Pastorale von L. Groto V, 153 ff. — Hirtendrama von L. Groto IV, 819.
Calmo, Andrea, Komödiendichter u. Schauspieler IV, 909 ff.
Calsabigi, Melodramatiker, VI1, 278.
Calto, Tragödie von G. M. Salvi VI2, 177.

Calza, Schauspielergesellschaft der V, 577.
Calzolajo Inglese, il, in Roma, Komödie von Gh. de Rossi VI 1, 590.
Camariera, la, Komödie von Nic. Secco IV, 792. 797 ff.
Camariera brillante, la, Komödie von C. Goldoni VI 1, 450.
Camoens Drama von Ant. Simone Sografi VI 2, 36.
Campagnuolo, Castrat VI 1, 88.
Campailla, Tommaso VI 1, 122 f.
Campanella, Tommaso V, 516.
Campani, Niccolò, gen. Strascino, Vf. einer Commedia rusticale V, 66 ff.
Campanone, Don Anchise = Fra i due Litiganti il terzo gode, kom. Oper von G. Lorenzi VI 1, 284.
Campelli, Carlo, Componist VI 1, 366.
Campiello, il, Komödie von C. Goldoni VI 1, 457.
Canace, Tragödie von Speron Speroni V, 306. 310 ff.
Candelajo, il, Komödie v. Giord. Bruno IV, 471. 479 ff.
Canevas, Entwurf zu Stegreifkomödien VI 1, 427.
Canevasso, Entwurf zu einer Stegreifkomödie IV, 913.
Can Signorio, Tragödie von C. Federici VI 2, 61.
Cantarine, le zitelle, Komödie von L. Vittori V, 745 ff.
Cantatrice, la, Drama von C. Goldoni VI 1, 413.
Canti carnascialeschi von Lorenzo de' Medici IV, 198. 218.
Cantu, Cesare, über die Lyrik im 18. Jahrh. VI 1, 88 ff.
Capacelli, Marchese Francesco Albergati VI 2, 1 ff. Komödien 2 ff. 12 ff. 25 ff.
Capello parlante, il, Komödie von C. Federici VI 2, 61. 103 ff.
Capitano, il, Komödie von L. Dolce IV, 828. — glorioso in der italien. Masken-u. Stegreifkomödie IV, 906 f.
Capricciosa confusa, la, Komödie von G. Giraud, VII, 536 ff.
Capriccioso, il, Komödie von Alb. Capacelli VI 2, 12. 26.
[de] Captivitate Ducis Jacobi tragoedia von Landivio V, 251.
Carapelle, Tommaso, Componist VI 2, 176.
Carcano, Giulio VII, 700.
Caritea, Donna, Regina di Spagna, Spectakelstück von G. Pindemonte VII, 138.
Carlino, s. Bertinazzi.
Carlo, Don, la Morte di, s. Gelosia snaturata.
Carlo I. Re d'Inghilterra, Tragödie von G. A. Moreschi VI 2, 179.
Carlo XII. a Bender, Komödie von C. Federici VI 2, 80.
Carlotta, la, Komödie von N. Amenta VI 1, 361.
Carmagnola, il Conte di, Tragödie von A. Manzoni VII, 189 ff.
Carneval und Fastenzeit, zwei Streitspiele unter diesem Titel IV, 233.
Caro, Annibale IV, 892 ff.
Carrara, Gianmichele Alberto da, Vf. einer latein. Komödie IV, 246.
Carretto, Galeotto del, Vf. der ersten italienisch geschriebenen Tragödie V, 251. Commedie 252.
Carri, italien. Wagenspiele IV, 239.
Casa disabitata, la, Schwank von G. Giraud VII, 536. — nova, la, Komödie von C. Goldoni VI 1, 462.
Casina des Plautus übersetzt von Berardi IV, 251.
Cassaria, Komödie von L. Ariosto IV, 276. 279. 294. 304 ff.
Castellano Castellani, Dichter von Mysterienspielen IV, 231.
Castelletti, Cristoforo IV, 887. V, 165 f.

Casti, Giambat. VI 1, 92. 93. 109. 337 ff. Melodramen 337 ff. 357 ff.
Castraten als Opernsänger VI 1, 88.
Catarina, S., von A. Spezzani IV, 236.
Caterina vergine et martyre, Rappresent. di S. IV, 231.
Catharina, die heil., Mirakelspiel des Godofredus IV, 14. 105.
Catilina, il, kom. Oper von G. Casti VI 1, 359.
Catinia, erste gedruckte italienische Komödie IV, 247.
Catone, il, Tragödie von P. Martello VI 2, 172. — in Utica, Melodrama von P. Metastasio VI 1, 196. 197.
Cavalcanti, Guido IV, 148 f.
Cavalerino, Antonio V, 462.
Cavaliere, il, Komödie von Marchese Liveri VI 2, 145. — e la Donna, Komödie von C. Goldoni VI 1, 444. — di buon gusto, il, Komödie von C. Goldoni VI 1, 445. — di Spirito, il, Komödie von C. Goldoni VI 1, 464.
Cavalieri, Emilio del, Musiker V, 526 f.
Cavalieri d'Industria, i, Komödie von St. Marchisio VII, 575. 576. 581 ff.
Cavalletti-Tessari, Carolina, Schauspielerin VII, 624.
Ceba, Ansaldo VI 1, 36 ff. Tragödien 37 ff. 44 ff.
Cecca, Ingenieur IV, 189.
Cecchi, Giovanmária, Komödiendichter IV, 233. 611 ff. Leben 613. Seine Komödien 614 ff. 620 ff. 625 ff. 634 ff. 638 ff. 646 ff. 657 ff. 661 ff. 666 ff. 668 ff. 671 ff. 674 ff. 684 f. 685 f. 687 ff. 693 f. 694 ff. Gozzi's Urtheil über ihn VI 1, 766.
Cecchini, Pietro Maria, gen. Vrittelinno IV, 903.
Cecere, Carlo, Componist VI 1, 281.
Cecilia de Baone, Tragödie von C. Marenco VII, 374.
Cedole, le, Komödie von G. Cecchi IV, 611. 661 ff.
Cefalo od. Aurora, Pastorale von Niccolò da Correggio V, 42 ff. — e Procri, Melodrama von Pietro Bonarelli VI 1, 19. — Cefalo s. Rapimento.
Celestina, italien. Uebersetzg. dieser spanischen Tragikomödie IV, 590.
Cena e Passione di Cristo, Rappresent. della IV, 231.
Cenci, Beatrice, Tragödie von G. B. Niccolini (nach Shelley) VII, 246.
Centaura, la, Komödie, Pastorale u. Tragödie von G. B. Andreini V, 740.
Cephalo, Favola di, von Nic. da Correggio V, 16. 41 ff.
Cervo, il Re, Märchendrama von C. Gozzi VI 1, 706 ff.
Cesare, Giulio, Tragödie von A. Conti VI 2, 191 ff.
Cesarotti, Melchiorre VI 1, 104 f.
Cesena, Einnahme von, dem Petrarca zugeschrieb. latein. Komödie IV, 245.
Charaktermasken der italien. Stegreif- und Maskenkomödie IV, 905.
Che bei Pazzi, Drama von P. Martello VI 2, 172.
Cherea, Francesco, Erfinder der Commedia dell' Arte IV, 903.
Chiabrera, Gabriello, Pastoralendichter V, 178. 588 ff. Dramen VI 1, 68 ff. 72 ff.
Chiachierone imprudente, il, s. Contrattempo.
Chiappinaria, la, Komödie von G. B. Porta V, 663.
Chiari, Pietro VI 1, 103. 381 ff. Komödien 382 ff. 390 ff. 395 ff.
Chierico, Didimio, Pseudonym des Ugo Foscolo VII, 109.
Chiesa, Girol., Schauspieler IV, 915.
Chiossone, Davide VII, 700.
Chirurgo, il, e le Vicere, Komödie von A. Nota VII, 623. 648 ff.

Chisciotte, Don, kom. Oper von Ap. Zeno u. P. Pariati VI 1, 133. 142; — della Mancia, kom. Oper von Lorenzi VI 1, 334. — Il Don, ovvero un Pazzo guarisce l'altro, Komödie von G. Gigli VI 1, 366.
Chöre bei G. B. Niccolini VII, 250.
Chor im altitalien. geistl. Drama IV, 189. bei Manzoni VII, 203 f.
Christine von Schweden V, 612 ff.
Christspiel, das, in Padua IV, 153 f.
Christus, lateinische Tragödie von Cor. Martirano V, 509 ff.
Ciabottino consolatore de' disperati, il, Komödie von Federici VI 2, 114.
Cianippo, Tragödie von G. Pindemonte VII, 139.
Ciapo, florentinische Localfigur VI 2, 147.
Ciorarelli, Schauspieler VI 1, 467.
Ciarlatani per mestiere, il, Komödie von Alb. Capacelli VI 2, 26.
Ciarlatore maldicente, il, Komödie von Alb. Capacelli VI 2, 2 ff. 26.
Ciarliera indispettita, Komödie von G. Giraud VII, 536.
Cicco Simonetta, Drama von C. Belgioioso VII, 700.
Cicerone, M. Tullio, Tragödie von P. Martello VI 2, 162 ff.
Cicognini, Giacinto Andrea V, 666 ff. Tragödie VI 1, 52 ff. Komödien 670 ff. 693 ff. 707 ff.
Ciconi, Teobaldi VII, 700. 701.
Cieco d'Adria, s. Groto, Luigi. — il, finto, kom. Oper von P. Trinchera VI 1, 285.
Cielo di Cristallo, il, Opernfestspiel VI 1, 86.
Cigna, Vittorio Amadeo VI 1, 278.
Cimarosa, Domenico, Componist VI 1, 278.
Cincinnato, L. Quinzio, Tragödie von G. Pindemonte VII, 138.
Cinesi, le, Lustspiel von P. Metastasio VI 1, 207.
Cinquecentisten IV, 231 ff. 471 ff. V, 293 ff.
Cintia, la, Komödie von G. B. Porta V, 650 ff.
Cintio, s. Giraldi.
Ciotti, G. B., Sammlung von geistl. Dramen IV, 236 f.
Cirillo, Giuseppe Pasquale VI 1, 283.
Ciro riconosciuto, Melodrama von P. Metastasio VI 1, 209.
Clarignano di Montefalco, Schauspieler V, 324.
Cleonice, Tragödie von A. Pepoli VI 2, 180.
Cleopatra, Trag. von Gir. Cintio V, 352. — Tragödie von G. Delfino VI 1, 46 ff. — Tragödie von V. Alfieri VI 2, 232 f. 288 f. 349 ff.
Clericus, Didymus, Pseudonym des Ugo Foscolo VII, 110.
Clizia, Lustspiel Machiavelli's nach Plautus IV, 422. 462.
Cocodrillo, Capitano IV, 906.
Code d'amour IV, 57.
Cofanaria, la, Komödie von Fr. d'Ambra IV, 707. 720 ff.
Colenucci, Pandolfo, übersetzt den Amphitruo des Plautus IV, 250.
Collalto, Schauspieler VI 1, 466.
Collarone, l'Abbate, kom. Oper von P. Trinchera VI 1, 285.
Colombo, Cristoforo, histor. Schauspiel von G. Gherardi VII, 531.
Colombo, Michele VI 1, 146.
Coloni di Candia, i, Tragödie von G. Pindemonte VII, 138.
Colonna, Theatermaschinist VI 1, 86.
Colosso, il, Komödie von C. Goldoni VI 1, 408 f.
Coltellini, Marco VI 1, 278.
Comito, Operncomponist VI 1, 194.
Commedia dell' Arte IV, 217 ff. 590. 902 ff. VI 1, 424 f.

Commedia mimica, italien. IV, 905.
Commedia a Soggetto = Stegreifkomödie VI1, 427.
Commedia ohne weiteren Titel, zwei Lustspiele von Machiavelli IV, 463 f. 464 f.
Commedia in cinque Atti, la, Komödie von G. Babieri VII, 698.
Commedia spirituale del Anime IV, 175 f.
Commedie, due, in commedia, Komödie von G. B. Andreini V, 739 ff.
Como, Ciullo del, Troubadour, gebraucht d. Martellianischen Vers VI2, 159.
Compagni, Dino IV, 144 ff.
Compagnia del Gonfalone und de' Battuti IV, 155.
Concerto, il, kom. Oper von P. Trinchera VI1, 285.
Confrérie de la Passion, Theatergenossenschaft IV, 167.
Congiura di Milano, la, Tragödie von A. Verri VI1, 438.
Constantini, Angelo, Schauspieler, führt den Mezetino in d. Komödie ein IV, 906.
Constantino Imperadore, Rappresent. di IV, 231.
Constanza, La, Komödie von N. Amenta VI1, 361.
Contadini, Commedia di due, IV, 243.
Conte di Modena, Tragödie von A. Cavalerino V, 462.
Contenti, I, Komödie von G. Parabosco IV, 777. — i sei, Komödie von Gal. del Carretto V, 252.
Contesa de' Numi, Melodram von P. Metastasio VI1, 196.
Conteurs, Klasse der Trouvères IV, 103.
Conti, Antonio VI2, 191; Tragödien 191 ff.
Contrasti, Streitspiele IV, 233 ff.
Contrattempo, il, ossia il Chiachierone imprudente, Lustspiel von C. Goldoni VI2, 2.
Controveleneno, il = Principessa Filosofa, la.
Convenienze teatrali, le, Farce von Ant. Sim. Sografi VI2, 58 ff.
Conversazione al Bujo, la, Komödie von G. Giraud VII, 536.
Conversione della Scozia, la, Komödie von G. Cecchi IV, 612. 693 f.
Convitato di Pietra s. Tenorio, Don Giovanni.
Convulsioni, le, Komödie von Alb. Capacelli VI2, 12 ff.
Corbonaria, la, Komödie von G. B. Porta V, 638 ff.
Cordova liberata de' Mori, s. l'Amor della Patria.
Coriolano, Tragödie von N. Crescenzio VI2, 178.
Corneille, P., seine Sophonisbe V, 279 f. Sein Horace 359 f. 363. 365. 368.
Cornetto, M. Antonio del, Componist V, 57.
Corolas, Tanzgesang, in der Provence IV, 86.
Corradino, Tragödie von S. Pellico VII, 444. — di Suevia, Tragödie v. C. Marenco VII, 374.
Corrado, Tragödie von Fr. A. Magnocavallo di Casal-Monferrato VI2, 177.
Corraro, Gregorio, Vf. d. Trag. Progne V, 251.
Corredo, il, Komödie von G. Cecchi IV, 611. 666 ff.
Corregio, Niccolò da, Vrf. der Pastorale „Cefalo" V, 16. 41 ff. 42. VI1, 68.
Corilla Olimpica, Improvisatrice VI1, 99.
Corsala, La, kom. Oper von Lorenzi VI1, 335.
Corsale, il, Komödie von Marchese Liveri VI2, 145.

Corsi, Jacopo, Musiker V, 523.
Cortigiana, la, Komödie v. P. Aretino IV, 520 ff.
Corvo, il, Märchendrama von C. Gozzi VI1, 679 ff.
Cosenza, Baron VII, 698.
Costanza rara, siehe Alessina.
Costümwechsel in den alten Mysterienspielen IV, 175.
Cours d'amour IV, 57.
Creola della Luigiana, la, Komödie von A. Nota VII, 626.
Crescenzio, Nicolo VI2, 178.
Cresfonte, Tragödie von G. Liviera V, 462.
Creso, Tragödie von G. Delfino VI1, 46.
Crispo, il, Tragödie von Annibale Marchese VI2, 175.
Cristina Trionfatrice von Gasp. Licco IV, 237.
Critica de la Faustina, Komödie von P. N.-Signorelli VI2, 127.
Croisades, les, siehe Kreuzzüge.
Cromaziano, Agatojusto, Pseudonym d. Appiano Bonafede.
Cruscante impazzito, il, = Toscanismo, il, e la Crusca.
Cuor di Marinaio, Komödie von D. Chiossone VII, 700.
Curiazj e Orazj, Oper von Ant. Sim. Sografi VI2, 36
Cyclops, latein. Tragödie von Cor. Martirano V, 516.

Dafne, musikal. Drama von O. Rinuccini V, 530. 532 ff.
Dalida, la, Tragödie von L. Groto IV, 819. V, 420 ff.
Dalmatina, la, Komödie von C. Goldoni VI1, 457.
Danaiden, die, Melodrama von Calsabigi VI1, 278.
Danza di Venere, la, Pastorale von A. Ingegneri V, 155 ff.
Dara, Tragödie von A. Pepoli VI2, 180.
Darbes, Cesare, Schauspieler VI1, 432. 439. 444. 661.
Dasent, G. W., über das Mirakelstück Theophilus IV, 109 f.
Datan e Abiran, Tragödie von G. Cecchi IV, 612.
Dati, Giuliano, Dichter von Mysterienspielen IV, 230.
David, Tragödie von G. A. Bianchi VI2, 177.
Davide in Corte, il, Drama von P. Martello VI2, 172.
Decorationen der ital. Schaubühne V, 576.
Decorationsprunk u. Maschinenwesen in der Oper des 17. Jahrh. VI1, 86.
Deifobe, la, Tragödie von G. Baruffaldi VI1, 95.
Delatore, il, Komödie von C. Federici VI2. 111 f.
Delfino, Cardinal Giovanni VI1, 46 ff.
Demarini, Giuseppe, Schauspieler VII, 624.
Demetrio, Melodram von P. Metastasio VI1, 200. — Tragödie von G. A. Bianchi VI2, 177. — Tragödie von Alf. Varano VI2, 203 ff.
Demetrio Poliorcete, ossia la Virtù Ateniese, Tragödie von S. Bettinelli VI2, 187.
Demodice, la, Tragödie von G. Recanati VI2, 176.
Demofoonte, il, Melodram v. P. Metastasio VI1, 200. 201.
Denaro ed uomo, Streitspiel IV, 234.
Dervis, il, Komödie von C. Federici VI2, 62.
Desiderio, Don, disperato per eccesso di buon cuore, Komödie von G. Giraud VII, 536. 555 ff.
Diadema, il, Komödie von A. Nota VII, 625.
Dialekte, verschiedene, in der italien. Stegreif- u. Maskenkomödie IV, 905.

Dialoghi, italien. Gesprächsspiele IV, 239.
Dialoghi contadineschi zu Siena im Gebrauch IV, 215.
Diamante, il, Komödie von G. Cecchi IV, 612. 620 ff.
Didone, Tragödie von L. Dolce IV, 828. V, 399 ff. — Tragödie von Gir. Cintio V, 350 f. 403 f.; von Al. de' Pazzi V, 351; von L. Dolce 351. 399 ff. 404 ff.; v. Metastasio 351. — Tragödie von G. G. Zanotti VI 2, 176.
Didone abbandonata, Melodram von P. Metastasio VI 1, 195 f. 233 ff.
Dieci Mile Martiri etc., Rappresent. di IV, 232.
Dilettanti Comici, i, Komödie von A. Nota VII, 623.
Diluvio universale, Tragödie von Ringhieri VI 2, 178.
Dina, Tragödie von G. A. Bianchi VI 2, 177.
Dione Siracusano, Tragödie von G. Granelli VI 2, 182. 183 ff.
Dirindina, La, Festspiel von G. Gigli VI 1, 366.
Discantstimmen in der Oper anfänglich von Knaben später von Castraten gesungen VI 1, 87 f.
Disfatta di Dario, Melodrama des Herzogs von Morvillo VI 1, 278.
Disperazione di Sileno, la, Pastorale von Laura Giudiccione V, 527.
Dissimili, i, Komödie von G. Cecchi IV, 611. 614.
Dissoluto, il, s. Tenorio, Don Giovanni.
Dittatori, Li due, Oper von Ap. Zeno. VI 1, 141.
Divertimento de' Numi, Il, kom. Oper von Lorenzi VI 1, 336.
Divisione del Mondo, Opernfestspiel VI 1, 86.
Divizio, Bernardo, siehe Bibbiena.
Divorzio, il, Komödie von V. Alfieri VI 2, 623 ff.
Dolce, Lodovico IV, 777. 826 ff. Seine Komödien 827 f. 830 ff. 832 ff. Seine Tragödien V, 375 ff. 399 ff.
Domenico (Abate), Dichter von Mysterienspielen IV, 232.
Domitilla, Rappresent. di S. IV, 230.
Domiziano, Tragödie von A. Marchese VI 2, 176.
Donati, Corso, Tragödie von C. Marenco VII, 374.
Donati, Picarda, Tragödie von T. Arabia VII, 701.
Doni, Francesco, Vrf. von Pastoralen V, 10.
Donazione, l'ingiusta, Komödie von G. C. Becelli VI 2, 145.
Donna, Rappresent. d'un miracolo di nostra IV, 231.
Donna ambiziosa, la, Komödie von A. Nota VII, 624. 664 ff. — bizzarra, la, Komödie von C. Goldoni VI 1, 464. — la, di tutti i Caratteri, kom. Oper von A. Palomba VI 1, 281. — constante, Komödie von R. Borghini IV, 851 ff. — forte, la, Komödie von C. Goldoni VI 1. 451. — di Garbo, la, Komödie von C. Goldoni VI 1, 428. 433. — di Governo, la, Komödie von C. Goldoni VI 1, 458. — irrequieta, la, Komödie von A. Nota VII, 625. — di Maneggio, la, Komödie von C. Goldoni VI 1, 455. — di Parola, la, Komödie von P. Chiari VI 1, 397. — prudente, la, Komödie von C. Goldoni VI 1, 445. — sola, la, Komödie von C. Goldoni VI 1, 460. — di Spirito, la, Komödie von P. Chiari VI 1, 398. — stravagante, la, Komödie von C. Goldoni VI 1, 462. — vendicativa, la, Tragikomödie von C. Gozzi VI 1, 766. — volubile, la, Komödie von C. Goldoni VI 1, 445 f.

Donne de casa soa, le, Komödie von C. Goldoni VI 1, 455. — curiose, le, Komödie von C. Goldoni VI 1, 449. — gelose, le, Kom. von C. Goldoni VI 1, 449. — puntigliose, le, Kom. von C. Goldoni VI 1, 445.
Donzello, il, Komödie von G. Cecchi IV, 611. 668 ff.
Doride, la, Tragikomödie von C. Gozzi VI 1, 766.
Dormenti, i, kom. Oper von G. Casti VI 1, 359.
Dormienti, Rappresent. di sette IV, 232.
Dote, la, Komödie von G. Cecchi IV, 611. 614.
Dottore Bolognese in der italien. Komödie IV, 905.
Dottori, Carlo de' V, 609 f. VI 1, 1 ff. VII, 50 f.
Dovizi, Bern., siehe Bibbiena.
Drama, geistliches IV, 1 ff.; weltliches, seine Lostrennung vom geistlichen IV, 16. — Italienisches Dr. 27 ff. 132 ff. Prachtentfaltung bei Aufführung der altital. geistlichen Dramen 189 f.; erste weltliche in Italien im 13. Jahrh. 156; musikalisches V, 519 ff.; historisches, Anspruchsrecht Manzoni's auf dessen Schöpfung für Italien VII, 189 f.
Dramma = Operntext V, 583.
Draomira, Tragödie von A. Marchese VI 2, 176.
Dreikönigsspiel in Florenz IV, 155.
Droghe d'Amore, le, Märchenlustspiel von C. Gozzi VI 1, 658.
Dronsiano, Director einer italien. Schauspielertruppe in England IV, 560.
Druso, Tragödie von A. Conti VI 2, 192.
Duello, Il, komische Oper von Lorenzi VI 1, 336.
Durante, Franc., Componist VI 2, 176.
Eco e Narciso, Hirtendrama von C. Gozzi VI 1, 769.
Edipo, Tragödie von Gasp. Gozzi VI 2, 181. — Tragödie von G. B. Niccolini VII, 246. 250.
l'Edipo Coloneo, Tragödie von P. Martello VI 2, 172. — Tiranno, Tragödie von P. Martello VI 2, 172.
l'Educazione, Kinder-Pastorale von G. Granelli VI 2, 183.
Eduigi, Tragödie von A. Pepoli VI 2, 179.
Egeria, Festspiel von P. Metastasio VI 1, 218.
Egle, Hirtendrama von G. B. Giraldi Cintio V, 57 f.
Eglogbe, s. Eklogen.
l'Egoista, Komödie von C. Goldoni VI 2, 456.
Eimerraub, der, von Al. Tassoni V, 11.
Eintheilung der altital. geistl. Dramen in Acte und Scenen IV, 189.
Eklektische Komödie der Italiener IV, 610 ff.
Eklogen u. Pastoralen V, 1 ff.
Electra, latein. Tragödie von Cor. Martirano V, 516.
Elena, S., al Calvario, Oratorium von P. Metastasio VI 1, 199. — casta, Drama von P. Martello VI 2, 172. — e Gerardo, Tragödie von G. Pindemonte VII, 138. — rapita, Komödie von P. Chiari VI 1, 397.
Elettra, Tragödie von Gasp. Gozzi VI 2, 181.
Elisa, komische Oper von S. Biancardi VI 1, 281.
Elisabetta, regina di Portogallo, s. l'Innocenza calunniata.
Elvira, Regina di Navarra, la caduta di Donna, tragischer Prolog von C. Gozzi VI 1, 767.
Emaus, Mysterie von der Erscheinung in IV, 12.

Emilia, Komödie von L. Groto V, 577. — Drama von Alb. Capacelli VI2, 25.
Endecasillabo, s. Sdrucciolo.
Endimione, Pastorale von A. Guido V, 616. — Melodrama von P. Metastasio VI1, 194.
Enea nel Lazio, Melodrama von V. A. Cigna VI1, 278. — Komödie von P. Chiari VI1, 398.
Enfans sans souci, Theatergenossenschaft IV, 16 f.
Engelberta, Oper von Ap. Zeno VI1, 130. 141.
Enone, Oper von Ap. Zeno VI1, 141.
Enrico, Re di Sicilia, Tragödie von C. Goldoni VI1, 423.
Ephrem Syrus, seine Hymnen IV, 11.
Epitia, Drama von Gir. Cintio V, 353 ff.
Epîtres farcies, Wechselgesänge in Kirchen- und Vulgärsprache IV, 12.
Epos, italien. IV, 140 ff. 146 f.
Ercole I., Herzog v. Ferrara, übersetzt die Menechmen des Plautus IV, 250.
l'Erede fortunata, Komödie von C. Goldoni VI1, 444.
l'Eredità, Komödie von C. Federici VI2, 61.
Erizo, Anna, Tragödie von Cesare della Valle VII, 529.
Ermenegildo, Tragödie von Annib. Marchese VI2, 176.
l'Ermilia, Komödie von L. Luigi IV, 820.
Erminia, Tragödie von G. Chiabrera VI1, 74.
Erodiade, Tragödie von S. Pellico VII, 444. 453.
l'Eroe Cinese, Melodrama von P. Metastasio VI1, 216. — Scozzese, s. Valsei.
Erofilomachia, Komödie von Sf. degli Oddi IV, 901.
Errico, Scipione VI2, 144.
l'Errico, Komödie von Marchese Liveri VI2, 145.
Errore, lo, Komödie von G. B. Gelli IV, 839. 841 f.
Errori d'un padre e d'un figlio, gli, Rührspiel von C. Federici VI2, 61.
l'Esaltatione della Croce, Mysterienspiel IV, 233.
Eselsfest IV, 24.
Esempio = geistl. Drama IV, 188.
Essex, Comte d', Drama von Th. Corneille, übersetzt von C. Gozzi VI1, 770.
l'Ester, Tragödie von G. Gigli VI1, 366.
Ester d'Engaddi, Tragödie von S. Pellico VII, 412. 444. 453. 483 ff.
Eterei, Accademia degli, zu Padua V, 78.
Etruria vendicata, Epos von V. Alfieri VI2, 300 f.
Eufemia del Castellani, Mirakelspiel IV, 174.
Eufemio di Messina, Tragödie von S. Pellico VII, 453.
Eugenia, geistl. Tragödie von G. B. Smeducci VI1, 28 f.
Eumene, Singspiel von Ap. Zeno VI1, 129. 141.
Euphimia, Drama von Gir. Cintio V, 353.
Euridice, musikal. Drama von O. Rinuccini V, 530. 549 ff.
l'Euripide lacerato, dram. Fragment von P. Martello VI2, 172.
Euristeo, Oper von Ap. Zeno VI1, 141.
Eustachio, Rappresent. di S. IV, 230. — Santo, ital. Mysterienspiel IV, 175. — Tragödie von Annib. Marchese VI2, 176.
l'Evandro, Tragödie von Fr. Bracciolini VI1, 19.
Evangelien, geistl. Dramen nach dem Neuen Test. IV, 188 f.

l'Exilio d'Amore, Melodrama v. Prosp. Bonarelli VI1, 18.
Ezio, Melodram von P. Metastasio VI1, 196.
Ezzelino, Tragödie von G. Baruffaldi VI1, 95. — III., Tragödie von C. Marenco VII, 374.
Ezzerinis, Tragödie von A. Mussato V, 234 ff.

Fabbriano, Giovanna di Fiore da IV, 244.
Fabbrichesi, Schauspielergesellschaft VI2, 511.
Fabbrizio, Caio, Oper von Ap. Zeno VI1, 137. 141. 156 ff.
Fabio, Quinto, Tragödie von P. Martello VI2, 172.
Fabliaux IV, 103 f.
Fabliers IV, 103.
Fabritia, la, Komödie von L. Dolce IV, 828. 832 ff.
Faggiuoli, Giamb. VI1, 96 f. VI2, 147 ff.
Fago, Nicolo, Componist VI2, 176.
Faidit, Anselm IV, 151.
Fallimento, il, Komödie von C. Goldoni VI1, 428.
Famiglia, la buona, Komödie von C. Goldoni VI1, 457.
Fanatici, i, Komödie von P. Chiari VI1, 396.
Fantasmi, i, Komödie von E. Bentivoglio IV, 848.
Fantastichi, i, Darsteller von Cecchi's Komödien IV, 685.
Fante, La, Komödie von N. Amenta VI1, 361.
Fantesca, la, Komödie von G. Parabosco IV, 777. — Komödie von G. B. Porta V, 663.
Fanziulla, la, maritata senza dote, Komödie von G. A. Bianchi VI2, 177.
Faramondo, Oper von Ap. Zeno VI1, 130. 141.
Farinelli VI1, 130.
Farsa, die italien. Posse IV, 238 f.
Farse spirituali IV, 241 f.; profane 242 f.
Fastnachtsspiele IV, 17 f.
Fatiche amorose, Le, Komödie von Giovanna di Fiore da Fabbriano IV, 244.
Fauriel, über Romane der Troubadours IV, 76 ff.
Fausti = Moralitäten IV, 189.
Faustina, Komödie von P. N.-Signorelli VI2, 126. 127 ff.
Favole pescatorie, cacciatorie, maritime V, 9. 166; in musica 519 ff.
Fayel, le, Drama von d'Arnaud, übers. von C. Gozzi VI1, 770.
Fede, La, Komödie von Giovanna di Fiore da Fabbriano IV, 244. — ne' tradimenti, la, Melodrama von G. Gigli VI1, 366.
Fedini, Giovanni IV, 904.
Federici, Carlo, Sohn des Camillo VI2, 62.
Federici, Camillo VI2, 60 ff. Komödien 63 ff. 79 ff. 103 ff.
Federico, Gennaro Antonio VI1, 281. 286.
Federico II, Re de Prussia, Drama nach dem Spanischen von P. Andolfati VI2, 81.
Felicità Pastorale, Ekloge des Buoninsegni V, 7. — Hebraea, Festa di S. IV, 231.
Fenzinne abbentorate, le, Lustspiel mit Gesang von Fr. A. Tullio VI1, 280.
Fernandus Servatus, latein. Drama des Verardi IV, 250.
Ferradini, Componist VI1, 456.
Ferrara, Theatervorstellungen am Hofe zu IV, 250 f.
Ferrard, Paolo VII, 699 f.
Ferrari, Benedetto, gen. dalla Tiorba VI1, 128.

Ferrario, C., Poesie drammatiche V, 166.
Ferri, Camillo, Schauspieler VII, 626.
Ferro, Alberto, Schauspieler VI2, 81.
Festa = geistliches Drama IV, 187.
Festino, il, Komödie von C. Goldoni VI1, 451; kom. Oper von dems. VI, 456.
Fêtes de l'âne IV, 24.
Fetonte, heroische Oper von D. Tronsarelli VI1, 125.
Feudatario, il, Komödie von C. Goldoni VI1, 449.
Fiabe des Carlo Gozzi VI1, 424 f. 650. 661 ff.
Fidenzi, Cintio, Schauspieler IV, 912.
Fiera, della, Komödie von M. A. Buonaroti d. J., VI1, 76. — la, Komödie von A. Nota VII, 625.
Fieschi, i, e i Doria von C. Tedaldi-Fores VII, 530 f.
Figli del Sole, i, Schauspiel von C. Federici VI2, 61.
Figlia ubbidiente, la, Komödie von C. Goldoni VI1, 449.
Figlio di Arlecchino perdutto, e ritrovato, il, Komödie von C. Goldoni VI1, 432.
Figliuol prodigo, il, Komödie von G. Cecchi IV, 612. 614 ff.
Figliuola, la buona, kom. Oper von C. Goldoni VI1, 456.
Figliuolo prodigo, Rappresent. di IV, 231; von M. Moro 236.
Figure, geistl. Dramen nach dem Alten Test. IV, 188.
Filicoja, Vincenzo da V, 617.
Filippi (sepolcro della libertà), Tragödie von A. Pepoli VI2, 180.
Filippo, Tragödie von V. Alfieri VI2, 290. 293. 302. 354 ff.
Filli di Sciro, Pastorale von G. Bonarelli VI1, 59 ff. — di Trazia, Melodrama von M. Colombo VI1, 146.
Filosofi Fanciulli, i, Komödie von App. Bonafede VI2, 145. — Pazzi, i, Komödie von P. Chiari VI1, 396.
Filosofia de'Birbanti, la, Komodie v. C. Federici VI2, 62. — morale, Lehrgedicht von R. Calbi VI1, 124.
Filosofo, il, Komödie von P. Aretino IV, 529 ff. — celibe, il, Komödie von A. Nota VII, 624. 678. — Inglese, il, Komödie von C. Goldoni VI1, 450. VI2, 146. — Viniziano, il, Komödie von P. Chiari VI1, 396.
Finestrina, la, Komödie von V. Alfieri VI2, 619 ff.
Fior d'Agatone, dram. Fragment von P. Martello VI2, 172.
Fiore da Fabbriano, Giovanna di, Komödiendichterin IV, 244.
Fiorillo, Agostino, Schauspieler VI1, 661.
Fiorelli-Pellandi, Anna, Schauspielerin VII, 623. 624.
Fiorillo, Silvio, Schauspieler, bringt den Pulcinella auf die Bühne, IV, 905. Als Capitano Mattamoros 905. 906.
Fiorillo, Tiberio, gen. Scarmuccia, Schauspieler VI1, 620.
Fiorina, Komödie des Ruzante IV, 907; des A. Calmo 910.
Firenzuola, Agnolo IV, 844 ff.
Fischeridyll u. Fischerdrama V, 9. 166.
Fischetti, Giov., Componist VI1, 281.
Flaminio, Schauspieler V, 324. 350.
Flamminia, Schauspielerin, s. Orsola Scala.
Flaure und Marcus, Tragödie des Magister Guilelmus IV, 110.
Flora, Komödie von Alamanni IV, 324.
Florenz, erste geistl. Festspiele daselbst IV, 154 f.
Floriana, Commedia IV, 243. — la, Komödie eines unbekannten Autors IV, 537 ff.
Florinda, Tragödie von G. B. Andreini V, 740.

Florindo, Theaterdirector VI 1, 404. 412.
Florio, Daniele VI 1, 98.
Foppa, Giuseppe, Nachahmer Gozzi's VI 1, 778.
Forca, Il, Komödie von N. Amenta VI 1, 361.
Fornariis, Fabrizio de, Schauspieler, als Capitano Cocodrillo IV, 906.
Forteguerra, Niccolò VI 1, 115 ff.
Fortuna, la falsa Riputatione della, Tragödie in Prosa IV, 237. V, 577.
Forza del sangue e della pietà, La, Melodrama von G. Gigli VI 1, 366.
Foscarini, Antonio, Tragödie von G. B. Niccolini VII, 246. 262 ff. — la famiglia, Tragödie v. C. Marenco VII, 374.
Foscolo, Ugo VII, 11. 15. 88 ff. Seine Dramen VII, 108. 118 ff. 124 ff.
Francesi in Agrigento, i, Tragödie-Entwurf von S. Pellico VII, 444.
Francisco, Rappresent. di S. IV, 230.
Frate innamorato, kom. Oper von G. A. Federico VI 1, 281.
Fratelli nimici, i due, Tragikomödie von C. Gozzi VI 1, 769. — rivali, i, Komödie von G. B. Porta V, 663. — simili, i, Komödie von G. B. Porta V, 663.
Fratello, il finto, kom. Oper von G. A. Federico VI 1, 281.
Frau, die, von vier Männern, s. Moglie.
Frauen auf der italien. Bühne IV, 904.
Frenetica compassionevole, la, Komödie von G. Giraud VII, 536.
Freundschaft, die verbannte, Allegorienspiel des Prodromos IV, 178 ff.
Friedrich II. von Hohenstaufen IV, 134 f.
Frottola da dua vecchi fattori di Monache IV, 236. — d'un padre che haveva dua figliuoli IV, 236.
Frottole, Possenspiele IV, 235 f.
Frühling und Winter, Streitgespräch zwischen IV, 105.
Frugoni, Innocenzo VI 1, 100 f.
Furba burlata, la, kom. Oper von D. Macchia VI 1, 281.
Furberie di Scapino, Le, Komödie von G. Gigli V 1, 366.
Furbo, il, Komödie von Cr. Castelletti IV, 891. — mal accorto, il, kom. Oper von G. Lorenzi VI 1, 283. 328 f.
Furca, la, Komödie von G. B. Porta V, 663.
Furiosa, la, Komödie von G. B. Porta V, 663.
Furto, il, Komödie von Fr. d'Ambra IV, 707 ff.

Galantuomini, i falsi, Komödie von C. Federici VI 2, 79 ff.
Galatea, Tragödie von P. Torelli V, 461. — Melodrama von P. Metastasio VI 1, 194.
Galilei, Galileo V, 750 ff. Entwurf einer Komödie von ihm V, 757 ff.
Galilei, Vincenzo, Musiker V, 521 f.
Ganassa, Giov., sein angeblicher Einfluss auf die Entwickelung der spanischen Komödie IV, 922 f.
Garzia, Don, Tragödie von V. Alfieri VI 2, 294. 302. 531 ff.
Gasparini, Franc., Componist VI 1, 184.
Gattinara, Domenico VI 1, 121.
Gavi, Domenico, über Goldoni VI 1, 593 f.
Gazzettiere, il, Komödie von Alb. Capacelli VI 2, 12. 25.
Geistliches Drama IV, 1 ff., im Kampfe mit dem weltlichen 16. Seine Namen bei den alten Italienern 187 ff.
Gelli, Giovanni Battista IV, 839 ff. Komödien 841 f. 842 f.
Gelopia, Hirtendrama von G. Chiabrera VI 1, 74.

Gelosi, de', italien. Schauspielertruppe in Paris IV, 395. 911.
Gelosi fortunati, i, Komödie von G. Giraud VII, 574.
Gelosia, la, Komödie von A. Fr. Grazzini IV, 725 ff. — per Gelosia, kom. Oper von Lorenzi VI 1, 334. — snaturata ossia la Morte di Don Carlo, Tragödie von A. Pepoli VI 2, 179.
Gelosie per Equivoco, Komödie von G. Giraud VII, 536.
Geloso, il, Komödie von E. Bentivoglio IV, 849 f. — kom. Oper VI 1, 287.
Gemelle, Le, Komödie von N. Amenta VI 1, 361. — Capovane, Tragödie von A. Ceba V, 37. 44 ff.
Gemelli Veneziani, i due, Komödie von C. Goldoni VI 1, 440 f.
Generale, Pietro, Componist VI 1, 331.
Geneviefa, Melodrama von G. Gigli VI 1, 364. 366.
Genio, il buono e cattivo, Komödie von C. Goldoni VI 1, 471 f.
Genoino, Giulio VII, 698.
Genserico, Il, Melodrama VI 1, 145.
Gente nuova, Komödie von D. F. Botto VII, 700.
Gerusalemme, Rovina di, s. Rovina.
Gesangbegleitung in den italien. geistl. Dramen IV, 189.
Gesichtsmasken, stehende, in der italien. Stegreif- und Maskenkomödie IV, 905.
Gesprächsspiele, italien. IV, 239.
Gesteurs, eine Klasse der Trouvères IV, 103.
Gesu perduto, il, Drama v. P. Martello VI 2, 171.
Gettatura, la, Komödie von G. B. Vico VII, 698.
Gherardi d'Arezzo, Giuseppe VII, 531.
Giacometti, Paolo VII, 700.
Giacomino von Verona, epischer Dichter IV, 141 ff.
Giambulari, B., Verf. von Possenspielen IV, 235.
Giangnir, Oper von Ap. Zeno VI 1, 141.
Gianni, Francesco VII, 47.
Giasone, musikal. Drama von G. A. Cicognini V, 667.
Gigli, Girolamo VI 1, 362 ff. Komödien 367 ff.
Ginevra di Scozia, Tragödie von G. Pindemonte VII, 138.
Gioas, Oratorium von P. Metastasio VI 1, 206.
Giocatore, il, Komödie von C. Goldoni VI 1, 445.
Gioja del Cielo, la, Melodrama von Prosp. Bonarelli VI 1, 18.
Gionata, Tragödie von G. A. Bianchi VI 2, 177. Tragödie von S. Bettinelli 187.
Giorgio, geistl. Tragödie von G. B. Smeducci V, 28.
Giovanna Prima, Tragödie von C. Marenco VII, 374.
Giovanni, San, Komödie von Araldo IV, 532. — Battista, San, Mysterienspiel des F. Belcari IV, 199 f. — Battista, Nascita, Vita e Morte di S., Tragödie in Prosa von G. Benci IV, 237. — Battista, Nascita, Vita e Morte di, Tragödie in Prosa V, 577. — e Paolo, San, Mysterienspiel Lorenzo's von Medici IV, 220 ff. — da Procida s. Procida.
Giraldi, Gior. Bat., Cintio, Satyrspiel V, 57 f.; Leben 322; Tragödien 324 ff. 340 ff. 350. 351. 352. 353 ff.
Giraud, Conte Giovanni, Leben VII. 532 ff. Komödien 535. 536 ff. 555 ff.
Giscala, Giovanni di, Tragödie von Alf. Varano VI 2, 203.
Gismonda da Maudrisio, Tragödie v. S. Pellico VII, 444. 453.

Giuddith, s. Judith.
Giudati, Art italien. Possen IV, 239.
Giuditta, La, Oratorium von G. Gigli VI1, 366. — Trauerspiel von P. Giacometti VII, 700.
Giudizio, dì del, Mysterienspiel des Ant. Araldo IV, 206 ff.
Giulietta e Romeo, Tragödie von Cesare della Valle VII, 529.
Giulio Assassino, Komödie von Fr. A. Avelloni VI2, 114.
Giullari (ital. Joculatores) IV, 135 f.
Giuseppe riconosciuto, Oratorium von P. Metastasio VI1, 201. — Ebreo, Il, Tragödie von G. Gigli VI1, 366.
Giustina, La, Komödie von N. Amenta VI1, 361.
Giustino, Melodrama VI1, 145.
Glorie di Firenze, le, Opernfestspiel VI1, 86.
Gluck, Componist VI1, 218.
Glücksgöttin, die, und die Musen, byzantin. Allegorienspiel IV, 182 ff.
Godofredus (Geoffroy) v. St. Alban IV, 14. 105.
Goethe, sein Tasso V, 68 f. 79 ff. VII, 514 ff.; über Manzoni's Graf Carmagnola VII, 191 ff. 211.; über Manzoni's Adelchi VII, 241 ff.
Goldoni, Antonio, Theaterdirector VI2, 62.
Goldoni, Carlo VI1, 360 f. 398. Leben 401 ff. Komödien 482 ff. 502 ff. 524 ff. 548 ff. 606 ff. 618 ff. 629 ff.
Goldoni, Carlo, in Genua, Komödie von Luigi Marchese VII, 698. — e le sue 16 comedie nuove, Komödie von P. Ferrari VII, 699.
Goldoni, Gaetana, Schauspielerin VII, 624.
Gondoliere, der Venezianische, Zwischenspiel von C. Goldoni VI1, 416.
Gonfalone, Compagnia del, in Rom, Gesellschaft zur Aufführung geistl. Schauspiele IV, 155.
Gorbaduc von Lord Sackville IV, 102.
Gostanza e Biagio, Contentione di, Posse von Giambulari IV, 235.
Gottardi, Battista, Schauspieler VII, 626.
Gotteshaus, das christliche, und das griechische Theater IV, 5 ff. Dramatische Aufführungen darin 25. 26. 157 ff.
Governadore, il, Komödie von Marchese Liveri VI2, 145.
Gozzi, Graf Carlo VI1, 424 f. 436.; über Goldoni VI1, 645 ff. Leben 650 ff. Märchendramen 661 ff. 679 ff. 706 ff. 719 ff. 730 ff. 742 ff. Urtheil über G. Cecchi 766. Komödien u. Tragikomödien 766 ff.
Gozzi, Gasparo VI1, 110. VI2, 181.
Gracco, Cajo, Tragödie v. V. Monti VII, 43. 64 ff.
Granchio, il, Komödie von L. Salviati IV, 863. 868 ff.
Le Grand d' Aussay, Fabliaux IV, 113 ff.
Granelli, Giovanni, VI2, 182 f. Tragödien 183 ff.
Grattarolo VI2, 173.
Gravina, Gian. Vincenzo VI1, 190 f. VI2, 173 f.
Grazie vendicate, le, Azione teatrale von P. Metastasio VI1, 206.
Grazzini, Antonio Francesco, genannt Lasca IV, 723 ff. Leben 724 f. Komödien 725 ff. 728 ff. 730 ff. 736 ff. 744 f. 745. 546 ff.
Gregori-Angelucci, Marc. Ant., Castrat VI1, 88.
Grimani, Schauspielergesellschaft VI1, 422.
Gringore, Pierre IV, 18.
Griselda, Oper von Ap. Zeno VI1, 141. — Tragödie von Goldoni VI1, 433.

Groteskoper, neapolit. VI1, 279 f.
Groto, Luigi, genannt Cieco d'Adria IV, 817 ff.; namhafter Schauspieler 819. Komödien 820 ff. S. Pastorale Il Pentimento amoroso V, 151 ff., u. Calisto V, 153 ff. Tragödien V, 420 ff. 432 ff.
Grossi, Tommaso VII, 106 f.
Guarini, Battista, Leben V, 174 ff. S. Tragödie l'Idropica 178. S. Pastor Fido 179 ff.
Guarino, Batt., Uebersetzer Plautin. Lustspiele IV, 251.
Guerra, la, Komödie von C. Goldoni VI1, 456.
Guglielma, Rappresent. di S. IV, 230.
Guglielmi, Pietro, Componist VI1, 281.
Guidiccione, Laura, Verfasserin von Pastoralen V, 527.
Guido, Alessandro V, 616 f.
Guido von Arezzo V, 520.
Guidobaldo, Castrat VI1, 88.
Guilelmus, Magister IV, 110 f.
Gusmano, Don, Drama von G. Foppa VI1, 778.

Hadriana, la, Tragödie von L. Groto IV, 819. V, 423. Verhältniss zu Shakspeare's Romeo und Julia V, 423 f. 436 ff.
Halle, Adam de la IV, 119 ff. 125 ff.
Handwerkerverein zu Siena zur Aufführung von Possenspielen IV, 215.
l'Hannibale in Capua, Melodrama VI1, 145.
Harlekin, siehe Arlecchino.
Hasse, Kapellmeister VI1, 218. VI2, 176.
Hebrei che si convertirono, Rappres. di due IV, 231.
Hecuba, Tragödie von L. Dolce V, 408.
Heirath, die, von Ad. de la Halle IV, 125 ff.
Heirathen oder Nichtheirathen, dramatischer Monolog IV, 121 f.; italien. Possenspiel IV, 235.
Heraclio, Melodrama VI1, 126. 145.
Hercules, siehe Ercole.
Heresia dels Preyress, angebl. Komödie des Trouvère Anselm Faidit IV, 151.
Herman, Guillaume, anglo-normänn. Trouvère IV, 15. 107.
l'Hermafrodito, Komödie von G. Parabosco IV, 777. 778 ff.
Hester, Rappresent. della Reina IV, 230.
Hieronimo d'Arabia IV, 237. V, 577.
Hippolytus, latein. Tragödie von Cor. Martirano V, 516.
Hirtendrama V, 1 ff.; im 17. Jahrh. VI1, 59 ff.
Histrionen, ihre kirchliche Verdammung im 5. u. 9. Jahrh. IV, 104.
Hohe Lied, das, als Idyll und Drama V, 2.
Hohenstaufen, die, in Italien IV, 34 f.
l'Hosteria della Posta, Komödie von C. Goldoni VI1, 464.
Humor, der, im Drama IV, 590 ff.
Hymnen des Ephrem Syrus IV, 11.

Jacobus Dux. De Captivitate J. D. tragoedia von Landivio V, 251.
Jagddramen V, 166.
Jason de Nores, über Tragikomödie V, 226 ff.
l'Idolo Cinese, kom. Oper von Lorenzi VI1, 329 f.
l'Idropica, Tragödie von B. Guarini V, 178.
Jefta, Tragödie von G. A. Bianchi VI2, 177.
Jerusalem coelesti, de, Epos des Giacomino von Verona IV, 141 f.
Jeu du Berger etc., s. Schäferspiel.
Jeu de Saint Nicolas, s. Nicolas.
Ifigenia, Tragödie von L. Dolce V, 408. — in Aulide, Oper von Ap.

Zeno IV 1, 133. 141. — in Aulide, Melodrama von L. Serio VI 1, 278. — in Aulide, Tragödie von Cesare della Valle VII, 529. — in Tauris, Tragödie von P. Martello VI 2, 158. 171.
Iginia d'Asti, Tragödie von S. Pellico VII, 412. 444. 453.
Imagico, Farsa de lo IV, 242.
Imaginazione, gl' Inganni dell' = Notti affannose, le due.
Imeneo, Pastorale von Prosp. Bonarelli VI 1, 18. — Oper von Ap. Zeno VI 1, 141.
Imero, Schauspieldirector VI 1, 418. 422.
l'Impostore, Komödie von C. Goldoni VI 1, 429.
l'Impresario di Smirne, Komödie von C. Goldoni VI 1, 455.
Improvisationen u. Improvisatoren V, 19 ff. VI 1, 99 f.
Incantesimi, gli, Komödie von C. Cecchi IV, 611. 614.
l'Incendio di Troja, Melodrama des Herzogs von Morvillo VI 1, 278.
l'Incognita, Komödie von C. Goldoni VI 1, 445 f.
Inconvenienze teatrali, le, Komödie von Ant. Sografi VI 2, 45.
l'Incoronazione di Poppea, Composition von Monteverde V, 565.
Infiammati, s. Akademie.
Ingannati, gli, Komödie eines Mitglieds der Accademia degli Intronati IV, 748 ff.
Inganni, gli, Komödie von Nic. Secco IV, 792. 801 ff. — felici, gli, Pastorale von Ap. Zeno VI 1, 129. 142. 143 ff.
l'Inganno amoroso, Komödie von P. Chiari VI 1, 396.
Ingegneri, Angelo V, 102 f. Sein Pastorale La Danza di Venere V, 155 ff. Seine Tragödie Tomyris V, 157. VI 1, 19. Ueber Guar. Pastor Fido V, 229.
Ingegneri, Ingenieure, beschäftigt bei der Inscenirung der altitalien. geistl. Dramen IV, 189.
Ingegno e speculazione, Komödie von D. F. Botto VII, 700.
l'Ingenua, Komödie von G. Giraud VII, 536.
Ingrate, delle, Ballet von Monteverde V, 564.
l'Ingratitudine, Komödie von Araldo IV, 532.
gl' Inimici Amanti, s. Volubilità.
l'Inimico delle Donne, Komödie von St. Marchisio VII, 575. 576. 621 f.
Innamorati, gl', Komödie von C. Goldoni VI 1, 461.
l'Innamorato di due, Komödie von P. Chiari VI 1, 396.
l'Innocenza calunniata ovvero la regina di Portogallo Elisabetta, Drama von Cigognini V, 693 ff.
Ino, Tragödie von A. Cavalerino V, 462. — e Temisto, Tragödie von G. B. Niccolini VII, 246. 249 f.
Intelligenzia, Romanze von Dino Campagni IV, 144 f.
l'Interesse, Komödie von Nic. Secco IV, 792 ff.
Intermedien, in einigen Komödien Cecchi's IV, 657 f. 674. 682 ff. Grazzini über dieselben 736 ff. Bei Borghini 853 f.
Intricati, gl', Pastorale v. A. Pasqualigo V, 155.
l'Intrico et Torti intricati, Komödie von P. Veraldo Romano V, 719 ff.
Intrighi d'Amore, Komödie, fälschlich T. Tasso zugeschrieben IV, 881 ff.
Intronati, s. Akademie.
l'Invito a Pallade, dramatisirte Hymne von V. Monti VII, 46.
Jocasta, Tragödie von L. Dolce V, 408.

Joculatoren, kirchlich verdammt IV, 104.
Johannela (Johannada), angebl. Drama des Palasol IV, 152.
Jolli, Decorationsmaler VI1, 428.
Jongleurs im Mittelalter IV, 24. 74. 89 ff.
Joseph, latein. Komödie von P. Collenucci IV, 251.
Joseph figliuolo di Jacob, Rappresent. di IV, 231.
Ipato, Orso, Tragödie von G. Pindemonte VII, 138.
Ipermnestra, Tragödie von G. Pompei VI1, 97.
Ipocrito, Komödie von P. Aretino IV, 523 ff.
Ippodamia, Tragödie von H. Chiabrera VI1, 68.
Ippolito, Tragödie von Cesare della Valle VII, 529.
Ircana in Ispahan, Komödie von C. Goldoni VI1, 450. — in Julfa, Komödie von C. Goldoni VI1, 450.
Isaaco, Oratorium von P. Metastasio VI1, 211.
Isaccio, Tragödie von Gasp. Gozzi VI2, 181.
Isabella Andreini, Schauspielerin IV, 912.
Isabella, geistl. Tragödie von G. B. Smeducci VI1, 28.
Issipile, Melodram von P. Metastasio VI1, 200. 232.
Italien, das junge VII, 166 ff.
Italienische Schauspieler in England zu Shakspeare's Zeit IV, 560.
Italienisches Drama IV, 27 ff. 132 ff.
Juden, als komische Figuren IV, 513.
Judenspiele, italien. IV, 239.
Judith Hebrea, Rappresent. di IV, 231. 232.
Jungfrauen, Mysterie von den zehn IV, 12. 88 f.
Karl I., Tragödie von V. Alfieri VI2, 296.
Kindermord, Bethlehemitischer, eine Mysterie IV, 12.
Kirche und Synagoge, personificirt IV, 15.
Kirche, s. Gotteshaus.
Komödie, italienische IV, 238 ff.; im 15 u. 16. Jahrhundert IV, 243 ff.; im 17. Jahrh. V, 617 ff.; im 18. Jahrh. VI1, 360 ff., VI2, 1 ff.; im 19. Jahrh. VII, 532 ff.
Komödie, bürgerliche, zu Florenz im 16. Jahrh. IV, 531 ff. — eklektische der Italiener IV, 610 ff. — romantische IV, 542 ff.
Kreuzzüge, die, Spiel von Rutebeuf IV, 127 ff.

Ladro, il, Komödie von G. Parabosco IV, 777.
Lagrime d'una vedova, le, Komödie C. Federici VI2, 62.
Lalli, s. Biancardi.
Lamento di Cecco da Varlungo, Pastorale des Fr. Baldovini V, 13 f.
Lancetta, Troilo V, 24 ff.
Landivio, Vf. einer latein. Tragödie V, 251.
Langton, Etienne, Vf. einer Moralität IV, 15. 107 f.
Laodamia, Tragödie von S. Pellico VII, 419.
Laodicea, Tragödie von S. Pellico VII, 419. 422.
Lasca, s. Grazzini.
Laterna magica, la, Komödie von Fr. A. Avelloni VI2, 123 f.
Lazarus, die beiden, geistl. Drama IV, 155.
Lazzarini, Domenico VI2, 151.
Leib und Seele, Streitgespräch zwischen IV, 105.
Lemene, Conte di V, 616.

Lena, La, Komödie von L. Ariosto IV, 295. 351 ff.
Leo, Leonardo di, Componist VI1, 201. VI2, 176.
Leonico, Angelo V, 516.
Leoniero da Dertona, Tragödie von S. Pellico VII, 424. 430. 444. 453.
Leopardi, Giacomo VII, 14 ff.
Leto, Pomponio, seine Verdienste um das Theater in Rom IV, 248.
Letterati, i falsi, Komödie von G. C. Becelli VI2, 145.
Levita d'Efraim, il, Tragödie v. C. Marenco VII, 374.
Liberati, Giov. Ant., als Vf. d. Komödie Intrighi d'Amore bezeichnet IV, 381.
Liberti, Domenico, Marchese di VI1, 284.
Licco, G., Vf. geistl. Dramen IV, 237.
Liceo d'Heisperg, il, s. Natalina.
Liebeshöfe IV, 57.
Liebeslieder der Troubadours IV, 42 ff.
Liebespaar, das, auf der Flucht, s. Amanti, i fuggitivi.
Linguaggi, i diversi, Komödie von V. Verucci IV, 911.
Litiganti, i, Komödie von A. Nota VII, 624. — i, ovvero il Giudice impazzato, Komödie von G. Gigli VI1, 366. — tra i due, il terzo gode, kom. Oper von G. Lorenzi VI1, 284. 287 ff.
Liturgie, urchristliche, ihre Formverwandtschaft mit dem antiken Drama IV, 7 ff.
Liturgische Mysterien IV, 1 ff.; älteste italienische 157 ff.
Liveri, Domenico Barone Marchese di VI2, 145 ff.
Liviera, Giambattista V, 462.
Locandiera, la, Komödie von C. Goldoni VI1. 449. 524 ff.
Lodovico Pio, Il, Melodram von G. Gigli VI1, 366.
Logroscino, Componist VI1, 281.
Lollio, Alberto, Vf. d. Pastorale l'Aretusa V, 60 f.
Lorenzani, Giov. Andrea V, 733 ff.
Lorenzi, Giambattista, VI1, 282 ff. Melodramen 287 ff. 306 ff. 328 ff.
Lorenzino de' Medici IV, 901.
Lorenzo de' Medici IV, 197 f. 211 ff. 219; seine Nencia Barbarino V, 10.
Lottini, Vrf. geistl. Dramen IV, 236.
Lucia, Martirio di S., von F. Ricioli IV, 237.
Lucidi, i, Komödie von Agn. Firenzuola IV, 844.
Lucrezia, Tragödie von G. Delfino VI1, 46.
Ludus paschalis de Antichristo IV, 12.
Luna abitata, La, kom. Oper von Lorenzi VI1, 331 f.
Lusinghiera, la, Komödie von A. Nota VII, 625.
Lusus Ebriorum, latein. Komödie des Sicco Polentone IV, 247.
Lyrik im 18. Jahrhundert VI1, 88 ff.

Macchia, Domenico VI1, 281. 286.
Machiavelli, Niccolo, Lebensumstände IV, 414 ff. Seine Komödie Mandragola 422 ff. Uebrige Lustspiele 438 ff. 462. 463 f. 464 f.
Maddalena lasciva e penitente, la, Drama von G. B. Andreini V, 740.
Madre amorosa, la, Komödie von C. Goldoni VI1, 450. — la buona, Komödie von C. Goldoni VI1, 461. — de' Maccabei, La, Oratorium von G. Gigli VI1, 366. — tradita, la, Komödie von P. Chiari VI1, 397.
Madrigna, la buona, Komödie von P. Chiari VI1, 395.
Märchenmaskenspiel des C. Gozzi VI1, 424 f. 650. 661 ff.

Maffei, Scipione VI2, 145. 150 ff.; s. Merope V, 469 f.
Maga per Vendetta, La finta, kom. Oper von Lorenzi VI1, 334.
Maggi, Carlo Maria, Vf. von Komödien im Mailändischen Dialekt V, 617.
Magier, Mysterie von den IV, 12. 155.
Magnocavallo di Casal Monferrato, Franc. Antonio VI2, 177.
Maiana, la, Komödie von G. Cecchi IV, 612. 684 f.
Mairet, seine Sophonisbe V, 279. 280.
Malacreta, Giov. Bat., gegen Guar. Pastor Fido V, 229 f.
Malespina, Marianna, Schauspielerin VI1, 97.
Malgenio e buon cuore, Komödie von Fr. A. Avelloni VI2, 124.
Malhorquya, angebl. Drama des Palasol IV, 152.
Malia della Voce, la, Komödie von C. Gozzi VI1, 770.
Manasse, Re de Giuda, Tragödie von G. Granelli VI2, 182.
Mancini, Franc., Componist VI2, 176.
Mandragola, Komödie von Machiavelli IV, 414. 422 ff.
Manfredi, Eustachio VI1, 97.
Manfredi, Muzio V, 408 ff.
Manfredi, Tragödie von C. Marenco VII, 374 ff. — Galeotto, Tragödie von Vinc. Monti VII, 40. 58 ff.
Mansere, le, Komödie von C. Goldoni VI1, 450.
Manzoni, Alessandro VII, 174. 175 ff. Dramen VII, 189 ff. 213 ff.
Marchese, Duca Annibale VI2, 175 f.
Marchese, Luigi VII, 698.
Marchionni, Carlotta, Schauspielerin VII, 421 f. 624. 626.
Marchisio, Stanislao VII, 532. 574 ff. Komödien 581 ff. 596 ff.
Marenco, Carlo VII, 373 ff. Dramen VII, 303. 332 ff. *passim*. 367 ff. 374 ff.
Marescalchi VI2, 178.
Marescalco, il, Komödie von P. Aretino IV, 508 ff.
Marfisa bizarra, la, Rittergedicht von C. Gozzi VI1, 770.
Margherita, Martirio de la vergine S., von D. Rondinelli IV, 236.
Maria Magdalena, Rappresent. di S. IV, 231. — Stuarda, Tragödie von V. Alfieri VI2, 298. 301. 302. 543 ff.
Mariage, le, von Ad. de la Halle, s. Heirath.
Marianna, s. Bulgarelli.
Marianna, Tragödie von L. Dolce V, 375 ff. — Tragödie von G. A. Bianchi VI2, 177. — Tragödie von Gasp. Gozzi VI2, 181.
Marinaio, il, Komödie von G. Parabosco IV, 777.
Marino (Marini), Giamb., seine Epitalamj u. sein Adone V, 593 ff. 597 ff.
Mario, Caio, in Minturno, Singspiel von Ap. Zeno VI1, 142.
Maritaggio per Vendetta, il = Melfi, Bianca contessa di.
Marito, il, Komödie von L. Dolce IV, 828. — il finto, Komödie von Fl. Scala IV, 913. — alla Moda, Komödie von B. Faggiuoli VI2, 147 f. — di quattro moglie, il, Komödie von Ant. Sim. Sografi VI2, 45.
Martelli, Lodovico V, 293 ff.
Martellianische Verse VI2, 158 ff.
Martello, Pierjacopo VI2, 157 ff. Tragödien 162 ff. 171 ff.
Martello, il, Komödie von G. Cecchi IV, 612. 646 ff.
Martin, Valenziano Vincenzo, Componist VI1, 278.
Martini, G. S., geistl. Dramendichter IV, 233.
Martirano, Coriolano V, 509 ff.
Martirio, Martyrerspiel IV, 188.

Maschinen, ihre Anwendung im altital. geistlichen Drama IV, 189 f.
Maskenaufzüge zur Fastnachtszeit in Florenz IV, 218.
Maskenkomödie und Commedia dell' arte IV, 902.
Massalia (Massilia, Marseille), griech. Kolonie, sein Einfluss auf die Cultur in der Provence IV, 29 ff.
Massiminiano, Tragödie von A. Marchese VI2, 176.
Mastino I. dalla Scala, Tragödie von G. Pindemonte VII, 138.
Mastrilli, Isabella, Herzogin von Marigliano VI1, 361.
Matilda, Tragödie von G. B. Niccolini VII, 246.
Matilde, Tragödie von G. A. Bianchi VI2, 177.
Matioli, Andrea, Operncomponist VI1, 146.
Matrimonio improviso, il, Komödie von Alb. Capacelli VI2, 25. — per necessità, un, Komödie von A. Bon VII, 698.
Mattamoros, Capitano IV, 905. 906.
Maurizio, Tragödie von Annib. Marchese VI2, 176.
Mazza, Angelo VII, 47.
Mazzoni, Componist VI1, 456.
Medea, Schicksale der, dem Petrarca zugeschrieb. latein. Komödie IV, 245. — Tragödie von L. Dolce V, 408. — latein. Tragödie von Cor. Martirano V, 516. — Tragödie von Gasp. Gozzi VI2, 181. — Tragödie von G. B. Niccolini VII, 246. — Tragödie von Cesare della Valle VII, 529.
Medebac, Schauspieldirector VI1, 432. 433. 439. 447.
Medico Ollandese, il, Komödie von C. Goldoni VI1, 456. — Veniziano al Mogol, il, Komödie von P. Chiari VI1, 397.
Medor, Tragödie von G. Delfino VI1, 46.
Medoro incoronato, il, Tragödie von Prosp. Bonarelli VI1, 18.
Meganira, Hirtendrama von G. Chiabrera VI1, 74.
Melarance, le tre, Märchenmaskenspiel von Carlo Gozzi VI1, 424. 658. 661 ff. 772 ff.
Melfi, Bianca contessa di, Drama von C. Gozzi VI1, 770.
Melodrama im 18. Jahrh. VI1, 125 ff.
Menecmi, I, Komödie nach Plautus von Ercole I. von Ferrara IV, 250.
Meneghezzi, Ferd., über Goldoni VI1, 594 ff.
Menestrels IV, 104.
Menzini, Benedetto V, 610.
Mercanti, i, Komödie von C. Goldoni VI1, 449.
Mercati, Guidob., Vrf. geistl. Dramen IV, 237.
Mère sotte, Fastnachtsspiel des P. Gringore IV, 18.
Meride e Selinunte, Oper von Ap. Zeno VI1, 141. 187.
Merlo al vischio, il, Komödie von G. Giraud VII, 536.
Merope, Tragödie von P. Torelli V, 461 ff. — Oper von Ap. Zeno VI1, 141. — la, Tragödie von Sc. Maffei VI2, 151 ff. — Tragödie von V. Alfieri V, 471. 482 f. VI2, 302. 537 f.
Messhandlung, die, ein dramatischer Act IV, 2 f.
Metafisico, il, Drama von C. Gozzi VI1, 770.
Metastasio, Pietro VI1, 136. Leben 187 ff. Melodramen 233 ff. 248 ff.
Mezetino, der, der späteren ital. Komödie IV, 906.
Milanta, G., Schauspieler IV, 915.
Mileto, Tragödie von St. Marchisio VII, 575.
Mimen IV, 104.

Mingaccino, Theatermaschinist VI1, 86.
Minstrels IV, 104.
Miracle, le, de Théophile von Rutebeuf, siehe Nicolas.
Miracolo di Nostra Donna, Mirakelspiel IV, 174.
Mirakelspiele IV, 14; ältestes noch erhaltenes d. Italiener 157. 165 ff.
Mirra, Tragödie von V. Alfieri VI2, 310 f. 547 ff.
Misterio = geistl. Drama IV, 188.
Mitridate, Oper von Ap. Zeno VI1, 141.
Moglie, la, Komödie von G. Cecchi IV, 611. 614. — la buona, Komödie von C. Goldoni VI1, 444. 604. — di quattro mariti, la, drama von A. Cicognini V, 707 ff. — saggia, la, Komödie von C. Goldoni VI1, 449.
Moise, Rappresent. di, IV, 232.
Moliere, il, Komödie von C. Goldoni VI1, 419. 448. 618 ff.
Molière's Tartuffe VI1, 362. 367.
Molo, G., Vrf. einer Moralität IV, 237.
Momolo Cortesan (l'Uomo di Mondo), Lustspiel von C. Goldoni VI1, 425 f.
Monaco, uno, che andò a servizio di Dio, ältestes erhaltenes Mirakelspiel in Italien IV, 165 ff.
Moniglio, Operndichter VI1, 85.
Monopolisti, i, Komödie von St. Marchisio VII, 576.
Monte Vicentino, Graf V, 577.
Montemayor's Filismene (Diana) und Parabosco's Il Viluppo IV, 786 f.
Monteverde, Claudio, Musiker V, 525. 562 ff.
Monti, Vincenzo VII, 13 f. 38 ff. Dramen 50 ff. 58 ff. 64 ff.
Moralitäten, Allegorienspiele IV, 15. 237.
Morbinose, le, Komödie von C. Goldoni VI1, 461.
Morbinosi, i, Komödie von C. Goldoni VI1, 458.
Moreschi, Giamb. Alessandro VI2, 179.
Moribondo, il, Komödie von St. Marchisio VII, 576.
Moro, M., Vrf. geistl. Dramen IV, 236.
Moro, il, Komödie von G. B. Porta V, 663. — di corpo bianco, il, Komödie von C. Gozzi VI1, 770. — Tommaso, Tragödie von G. A. Bianchi VI2, 177. — Tommaso, Tragödie von S. Pellico VII, 444. 453.
Morte (d'Abele), la, Tragödie von P. Martello VI2, 172. — del Re Acab, Komödie von G. Cecchi IV, 612. 687 ff.
Morti vivi, i, Komödie von Sf. degli Oddi IV, 900 f.
Morvillo, Herzog von VI1, 278.
Moschetta, Komödie des Ruzante IV, 907.
Mostellaria des Plautus übersetzt von Berardi IV, 251.
Mostro Turchino, il, Märchendrama von C. Gozzi VI1, 742.
Motta, Giov. Munzini della, Vrf. latein. Komödien IV, 245.
Musik zum Orfeo des Poliziano V, 41.
Musikalisches Drama V, 519 ff.; im 17. Jahrh. VI1, 85 ff.
Mussato, Albertino, Tragödiendichter V, 235 ff. Tragödien 239 ff. 249 ff.
Muzio, Jeronimo, Eklogendichter V, 10.
Mysterien, liturgische IV, 1 ff.; erste italienische 153 f.; ältestes erhaltenes in ital. Sprache 157 ff.

Nabucco, Tragödie von Ringhieri VI2, 178. — Tragödie von G. B. Niccolini VII, 246. 250 ff.
Nabucodonosor Re di Babilonia, Rappresent. di IV, 232.
Namen der alten italien. geistl. Dramen IV, 187 ff.

Narciso, Pastorale von Ap. Zeno VI 1, 129. 142.
Nardi, Jacopo, führt die ungereimten Jamben in die Komödie ein IV, 191. Komödie l'Amicizia 275. 531. 533 ff.
Narrenfürst und Narrenreich IV, 16.
Narrenspiele, deutsche IV, 17 f.
Natalina ossia il Liceo d'Heisperg, Komödie von A. Nota VII, 624.
Natività, Rappresent. della — di Christo IV, 230. 232.
Navigazione d'Enea, la, Komödie von P. Chiari VI 1, 398.
Negromante, Il, Komödie von L. Ariosto IV, 292. 372 ff.
Nenzia da Barbarino, la, Pastorale des Lorenzo de' Medici V, 10.
Nerone, Morte di, Tragödie von P. Martello VI 2, 157. 171.
Niccolini, J. B., VII, 175. 245 ff. Dramen 246 ff. 250 ff. 262 ff. 278 ff. 294 ff.
Nicolas, der heil., Mirakelspiel von J. Bodel IV, 16. 115 ff.
Ninfa ritrosa, la, Pastorale von Pietro Bonarelli VI 1, 19.
Ninfale d'Ameto, Pastorale des Boccaccio V, 3 ff.
Nitocri, Oper von Ap. Zeno VI 1, 141.
Nittetti, Festspiel von P. Metastasio VI 1, 217.
Nores, s. Jason de Nores.
Noris, Matteo, Melodramendichter VI 1, 129.
Normannen in Italien und ihr Einfluss auf die ital. Poesie IV, 132 ff.
Nostradamus, seine Notizen über provençalische Dramen IV, 151.
Nota, Alberto VII, 532. 622 ff. Seine Dramen VII, 626 ff. 638 ff. 648 ff. 664 ff. 675 ff. 682 ff. 687 ff.
Notte, la, Komödie von G. Parabosco IV, 777. 784 f. — la, Komödie von Alb. Capacelli VI 2, 12. 25. — affannose, le due, Tragikomödie von C. Gozzi VI 1, 768. — critica, la, Komödie von P. Chiari VI 1, 398. — critica, la, o cento e quattro accidenti, Stegreifkomödie von C. Goldoni VI 1, 427.
Nozze di Bertolo, le, Komödie von P. Chiari VI 1, 398. — de Psyche et Cupidine, Komödie von Gal. del Carretto V, 252. — le, contro il Testamento, Komödie von G. Genoino VII, 698.
Nubes, latein. Komödie des Cor. Matirano V, 516.

Octaven und Terzinen, ihr Einfluss auf die Gestaltung des italien. Drama's IV, 190.
Octaviano Imperadore, Festa di IV, 231.
Oddi, Sforza degli IV, 900 f.
l' Odoardo, Singspiel von Ap. Zeno VI 1, 142.
Officioso, il falso, Komödie von St. Marchisio VII, 575.
Oh! che bel caso, Komödie von Alb. Capacelli VI 2, 12. 25.
Olibrio, Florio Anicio, Oper von Ap. Zeno u. P. Pariati VI 1, 142.
l' Olimpia, Komödie von G. B. Porta V, 663.
l' Olimpiade, Melodram von P. Metastasio VI 1, 200. 201. 271 f.
Oliva (Viola), D. Francesco VI 1, 285.
Olivo e Pasquale, Komödie von Ant. Sim. Sografi VI 2, 36 ff.
Omaggio, il vero, Melodram von P. Metastasio VI 1, 216.
l' Onestà non si vince, Komödie von G. Giraud VII, 534.
Ongaro, Antonio, Verf. eines Fischeridylls V, 166 f. 173 f.
Oper V, 41. 519 ff. Prunk derselb. im 17. Jahrh. VI 1, 86.; komische VI, 86 f. 279 ff.; heroische 125 ff.

Opera buffa VI1, 86 f. 279 ff.
Opitz, Martin, seine Uebersetzung von Rinuccini's Dafne V, 536 ff.
l' Oppressore e l' Oppresso, Komödie von A. Nota VII, 623. 626 ff.
Oratorien von Ap. Zeno VI1, 140.
Orazj e Curiazj, Gli, Tragödie von G. Gigli VI1, 366.
Orazia, la, Tragödie von P. Aretino V, 356 ff. — Trgödie von Sav. Pansuti VI2, 174 f.
Orbeche, Tragödie von G. B. Giraldi Cintio V, 322. 324 ff.
Oreste, Tragödie von G. Rucellai V, 292. — Melodrama von L. Serio VI1, 278. — Tragödie von V. Alfieri VI2, 294. 302. 421 ff.
l' Oreste Vendicatore, Tragödie von G. C. Becelli VI2, 145.
Orfeo, Drama des Poliziano V, 15. 21 ff. — Melodrama von Calsabigi VI1, 278.
Orizia, musik. Drama von G. Chiabrera VI1, 74.
Ormisda, Oper von Ap. Zeno VI1, 141.
Ornospade, Oper von Ap. Zeno VI1, 141.
Oronte Re degli Sciti, Oper von C. Goldoni VI1, 428.
l' Orontea, Drama von G. A. Cicognini V, 667.
Orsola di Bretagna, S., von G. Mercati IV, 237.
Orsola Scala, gen. Flamminia, Schauspielerin IV, 912.
Ortensio, Komödie von Al. Piccolomini IV, 768 ff.
Orti Esperidi, Melodram von P. Metastasio VI1, 194.
Ortis, lettere di Jacopo, von Ugo Foscolo VII, 92 ff.
l' Osita, Drama von G. Gigli VI1, 367.
l' Ospite francese, Komödie von A. Nota VII, 624. — infedele, Komödie von Alb. Capacelli VI2, 26.
Osterspiel vom Antichrist IV, 12.
Ottanajo, s. Araldo.
Ottavia, Tragödie von V. Alfieri VI2, 302. 534 f.
Ottone, Salvio, Tragödie von G. Salio VI2, 176.

Pace domestica, la, Komödie von A. Nota VII, 625. — fra la Virtu e la Bellezza, la, Festspiel von P. Metastasio VI1, 210.
Padre per amore, il, Komödie von C. Goldoni VI1, 456. — il buon, Drama von C. Goldoni VI1, 413. — di Famiglia, il, Komödie von C. Goldoni VI1, 448 f.
Padua, erste Aufführung von Mysterien daselbst IV, 153 f.
Paesiello, Giovanni, Componist VI1, 305. 328. 329. 334. 335. 336.
Paglietta geluso, il, kom. Oper VI1, 281.
Palamede, il, Tragödie von G. V. Gravina VI1, 191. VI2, 173.
Palantrolli, Melchior, Sänger V, 561.
Palasol, Berengar, angebl. Dramendichter IV, 151 f.
Palladio, Andrea, Erbauer des Teatro Olimpico zu Vicenza V, 576.
Palladio conservato, il, Azione teatrale von Pietro Metastasio VI1, 206.
Palma, Carlo di VI1, 285.
Palomba, Antonio VI1, 281. 286.
Pamela, Komödie von C. Goldoni VI1, 445. — maritata, Komödie von C. Goldoni VI1, 459. 592.
Panfila, Tragödie von Ant. da Pistoja IV, 251.
Pansuti, Conte Saverio VI2, 174 f.
Pantalone in der ital. Komödie IV, 905.
Pantalone innamorato, il, Komödie des V. Verucci IV, 911.
Pantea, la, Tragödie von A. Verri VI1, 438.

Pantomime, italienische IV, 925.
Panuzio, San, Mysterienspiel des F. Belcari IV, 201 f.
Papiniano, il, Tragödie von G. V. Gravina VI1, 191. VI2, 173.
Papirio, Lucio, Oper von Ap. Zeno VI1, 141.
Parabosco, Girolamo, Leben IV, 777. Komödien 778 ff. 784 f. 785 ff.
Parasol, s. Palasol.
Parentadi, i, Komödie von A. Fr. Grazzini IV, 730 ff.
Pariati, Pietro, Mitarbeiter Ap. Zeno's VI1, 131. 133.
Parini, Giuseppe VI1, 93 ff.
Paris, italienisches Theater daselbst IV, 395. VI1, 465.
Parnasso accusato e difeso, il, Festspiel von P. Metastasio VI1, 210. — confuso, il, Festspiel von P. Metastasio VI1, 218.
Partenza, la, Komödie von P. Chiari VI1, 396.
Pasqualigo, Aloise, Verf. eines Hirtendrama's V, 155.
Passalacqua, Sängerin VI1, 422.
Passeroni, Giancarlo VI1, 108 f.
Passi, i primi, al mal Costume, Komödie von A. Nota VII, 623.
Passione, Märtyrerspiel IV, 188; — di Cristo, desgl. 231.
Passioni per troppo Amore, Le, Oper von M. Noris VI1, 129.
Passionsbrüderschaft IV, 16 f.
Passionsspiele in der Normandie IV, 25; in England 26.
Pastor fido, il, non B. Guarini V, 174. 179 ff. Polemik über denselben 226 ff.
Pastorale des 16. Jahrh. V, 1 ff.; bäuerliche V, 10 ff.
Pastore d' Anfriso, Opernfestspiel VI1, 86.
Pastorella fedele, la, Komödie von P. Chiari VI1, 395.
Pastoreta (Schäferlied) der Troubadours IV, 66.
Panchionio, Catuffio, Bubulco Arcade, Pseudonym d. Zaccar. Valaresso; s. d.
Paulino vescovo di Lucha, Festa di, IV, 231.
Paulus, latein. Komödie von Peter Paul Vergerius IV, 244.
Pazzi, Alessandro de', Verf. einer Tragödie Dido V, 351.
Pazzi, la congiura de', Tragödie von V. Alfieri VI2, 296. 301. 302. 511 ff.
Pazzia giudiziosa, La, Maskenschwank von Lorenzi VI1, 336.
Pecorelle smarrite, le, Komödie von T. Ciconi VII, 700.
Pellandi, Anna Fiorelli-, Schauspielerin VII, 623. 624.
Pellegrina, la bella, Komödie von P. Chiari VI1, 398.
Pellegrine, le, Komödie von G. Cecchi IV, 612. 638 ff.
Pellegrini, i due, Hirtendrama von L. Tansillo V, 54 ff.
Pellegrino, il, Komödie von G. Parabosco IV, 777.
Pellico, Silvio VII, 174. Leben 409 ff. Dramen 453 ff. 483 ff.
Penelope, Tragödie von G. Salio VI2, 176.
Pentesilea, la, Tragödie von Fr. Bracciolini VI1, 19.
Pentimento amoroso, il, Pastorale von L. Groto V, 151 ff.
Pentito, il, akadem. Name Tasso's V, 78.
Pepoli, Conte Alessandro VI2, 26 ff. 179 f.
Perabò, Antonio VI2, 177.
Perfetti, Improvisator VI1, 99 f.
Pergolese, Giambattista, Componist, VI1, 201. 281.
Peri, Giacomo (Jacopo), Erfinder des

musikalischen Styls der Oper V, 41. 523. 561. 563 f.
Periccioli, Metelli, Theatermaschinist VI 1, 86.
Perselide, la, Tragödie von P. Martello VI 2, 171.
Perseo in Samotracia, il, Drama von P. Martello VI 2, 172.
Persilie, le due IV, 904.
Peruviana, la, Komödie von C. Goldoni VI 1, 455.
Peruzzi, Baldassare, erster Decorationsmaler V, 576.
Pescetrice innocente, la, Komödie von P. Chiari VI 1, 396.
Pettegolezzi, i, Komödie von C. Goldoni VI 1, 445.
Petit-Plet, le, Streitgespräch IV, 105.
Petrarca, Fr., latein. Komödien von ihm IV, 245 f.
Petrarca e Laura, Drama von A. Nota VII, 626. 678. 679 ff
Philodoxeos, latein. Komödie von L. Alberti IV, 244 f.
Philodramatische Gesellschaften VII, 699.
Philogenia, latein. Komödie des Ugolino da Parma IV, 245.
Philologia, latein. Komödie des Petrarca IV, 245.
Phoenissae, latein. Tragödie von Cor. Martirano V, 516.
Pia de' Tolomei, la, Tragödie von C. Marenco, VII, 374.
Piato dell' H., il, Schwank von P. Martello VI 2, 172.
Piccini, Componist VI 1, 281. 334. 335. 456. 469.
Piccolomini, Alessandro, gen. lo Stordito IV, 757. Leben 757 f. Komödien 759 ff. 768 ff.
Pignotti, Lorenzo VI 1, 107 f.
Pilgrim, der, altfranzös. Farce IV, 122.
Pilone, Don, Charaktermaske VI 1, 362 f.
Pilone, Il Don, Komödie von G. Gigli VI 1, 362. 367 ff.
Pindemonte, Marco Antonio VI 1, 111.
Pindemonte, Giovanni VI 1, 112. VII, 137 ff. Dramen VII, 139 ff. 152 ff.
Pindemonte, Ippolito VI 1, 112. VII, 10. 20 ff.
Pinzochera, la, Komödie von A. Fr. Grazzini IV, 745.
Pio, Antonio, Componist VI 1, 336.
Piovana, Komödie des Ruzante IV, 907.
Pirro, Oper von Ap. Zeno VI 1, 129. 142.
Pistoja, Ant. da, Vrf. einer Tragödie IV, 251.
Pitocchi Fortunati, i, Märchendrama von C. Gozzi VI 1, 742.
Plauto, Marco Accio, Komödie von P. Chiari VI 1, 382 ff.
Plautus, Aufführung von Uebersetzungen seiner Lustspiele zu Ferrara IV, 250 f. Uebersetzungen Ariosto's aus Plautus und Terenz 294.
Plocheiros, Michaelos, Vrf. eines Allegorienspiels IV, 182.
Plutus, latein. Komödie von Cor. Martirano V, 516.
Pochi, i, Komödie von V. Alfieri VI 2, 599. 605 ff.
Podiani, Franc. IV, 592.
Poesie rusticali V, 10 ff.
Poeta comico, il, Komödie von P. Chiari VI 1, 390 ff. — fanatico, Komödie von C. Goldoni VI 1, 449.
Poeti, i, Posse von V. Alfieri VI 2, 289. — comici, li, Komödie von G. C. Becelli VI 2, 144.
Polentone, Sicco u. s. Sohn Modesto, Verf. und Uebersetzer des Lusus Ebriorum (der Catinia) IV, 247.
Polidoro, Tragödie von P. Torelli V, 461.
Polietto, geistl. Tragödie von G. B. Smeducci VI 1, 28 ff.
Polifemo geloso, musik. Drama von G. Chiabrera VI 1, 74.

Polinice, Tragödie von V. Alfieri VI 2, 290. 302. 392 ff.
Polissena, Tragödie von Grattarolo VI 2, 173. — Tragödie von Annibale Marchese VI 2, 175. — Tragödie von G. B. Niccolini VII, 246 ff.
Polixena, latein. Komödie des L. Bruni Aretino IV, 245.
Poliziano, Agnolo (Ambrogini) V, 15 ff.; sein Orfeo V, 15. 21 ff.; seine Elegieen V, 16 f.; seine Sylvae 19 f.
Polo, Marco, Tragödie von Gasp. Gozzi VI 2, 181.
Pomo, il, Komödie von Alb. Capacelli VI 2, 25.
Pompei, Girolamo VI 1, 97.
Pontigli domestici, i, Komödie von C. Goldoni VI 1, 449.
Porpora, Nicola, Componist VI 2, 176. 194.
Porta, Giov. Batt. V, 617 ft. Komödien 621 ff. 638 ff. 650 ff.
Posse, italienische IV, 238 f.
Possenspiele in der Kirche zu Konstantinopel IV, 25.
Povertà e Richezza, Streitspiel IV, 234.
Pozione, la, Komödie von A. Calmo IV, 910.
Predieri, Componist VI 1, 206. 210.
Pregiudizj del falso onore, i, Komödie von Alb. Capacelli VI 2, 25. — dei Paesi piccoli = Scultore, lo, ed il Cieco.
Pregiudizio vinto dallo spirito di contraddizione Komödie von G. Barbieri VII, 698.
Presentatione al Tempio, Mysterienspiel IV, 233.
Prigione d'Amore, la, Komödie von Sf. degli Oddi IV, 901.
Prigionere, il, Drama von A. Capacelli VI 2, 1. 25.
Prigioniero, il, e l'incognita, Komödie von A. Nota VII, 625.
Prima la Musica e poi le Parole, musik. Scherzspiel von G. Casti VI 1, 358 f.
Prince des Sots IV, 16.
Principessa Filosofa, la, Drama von C. Gozzi VI 1, 768 f.
Probità ed ambizione, Komödie von St. Marchisio VII, 575. 576.
Procida, Giov. da, Tragödie von G. B. Niccolini VII, 246. 278 ff.
Procolo, il, Tragödie von P. Martello VI 2, 171.
Prodigio della Bellezza, Il, Komödie von Isabella Mastrilli VI 1, 361.
Prodigo, il, Lustspiel von C. Goldoni VI 1, 427.
Prodromos, Theodoros, Verf. eines Allegorienspiels IV, 178.
Progettista, il, Komödie von A. Nota VII, 623. 675 ff.
Progne, Tragödie von Greg. Corraro V, 251.
Prometheus, latein. Tragödie von Cor. Martirano V, 516.
Prosa, Komödie von P. Ferrari VII, 700.
Proserpina, la, Melodrama von Pietro Bonarelli VI 1, 19. — rapita, Operncomposition von Monteverde V, 565.
Psiche, Oper von Ap. Zeno VI 1, 142.
Pulci, Antonia, Dichterin v. Mysterienspielen IV, 230.
Pulci, Luigi, Verf. von Poesie rusticali V, 10.
Pulcinella in der italien. Komödie IV, 905.
Punizione nel Precipizio, la, Komödie von C. Gozzi VI 1, 768.
Pupilla, la, Intermezzo von C. Goldoni VI 1, 422. — la, Komödie von C. Goldoni VI 1, 464.
Putta onorata, la, Komödie von C. Goldoni VI 1, 443. 592. 604.
Putte di Castello, le, Venezian. Volkslustspiel VI 1, 443.

Quattrocentisten IV, 191 ff. 230 f. 251 ff. V, 253 ff. 525 ff.

Rachele, la, Pastorale von P. Martello VI2, 171. — ossia la Tirannia domestica, Komödie von P. N.-Signorelli VI2, 127.
Racine, Jean IV, 17.
Rafaello, del Angiolo, e di stella, Mysterienspiel IV, 230. — da Siena, Tragödie-Entwurf von S. Pellico VII, 444.
Ragazzo, il, Komödie von L. Dolce IV, 828. 830 ff.
Raguet, il, Komödie von Sc. Maffei VI2, 145.
Rapimento di Cefalo, il, Pastorale von G. Chiabrera VI1, 68 ff.
Rappresentazione = geistliches Drama IV, 187.
Rassegnata, la = Doride, la.
Ratto delle Fanciulle Castellane, komisches Heldengedicht von C. Gozzi VI1, 771.
Raupach, sein König Manfred VII, 385 ff. 403 ff.
Re, il, alla Caccia, kom. Oper von C. Goldoni VI1, 472 f. — de' Genj, il, Märchendrama von C. Gozzi VI1, 765. — Pastore, il, Melodram von P. Metastasio VI1, 216.
Recanati, Giambattista VI2, 176.
Redentione, Mysterio della humana IV, 232.
Regolo, Attilio, Melodram von P. Metastasio VI1, 215.
Responsorien, s. Antiphonien.
Ressurrection, la, erstes erzählendes Schauspiel in der Vulgärsprache IV, 14.
Resurrectione di Jesu Christo, Rappresent. di IV, 231.
Reutter, Kapellmeister VI1, 201. 206.
Revotella, Ritter v., in Triest VII, 699.
Riario, Cardinal Rafaello, seine Verdienste um das Theater IV, 248 f.
Ricchi, Agostino IV, 592 ff. 904.
Ricci, Angelo Maria VII, 106.
Ricci, Teodora, Schauspielerin VI1, 650. 656.
Ricciarda, Tragödie von U. Foscolo VII, 110. 124 ff.
Ricciardetto, komisches Epos von N. Forteguerra VI1, 115 ff.
Ricco insidiato, il, Komödie von C. Goldoni VI1, 458. — il nuovo, Komödie von A. Nota VII, 624.
Riccoboni, gen. Lelio, Schauspieler VI2, 158.
Riccoboni, Luigi VI1, 465.
Richeri aus Genua VI1, 97.
Ricioli, F., Vrf. geistl. Dramen IV, 237.
Ridolfo, Tragödie von Annib. Marchese VI2, 176.
Rima vendicata, la, Drama von P. Martello VI2, 172.
Rimini, Francesca di, Tragödie von S. Pellico VII, 412. 422. 453 ff. Von F. Bellachi VII, 453.
Rinaldo di Montalbano, Tragikomödie von C. Goldoni VI1, 423.
Ringhieri, Pater VI2, 178.
Rinuccini, Ottavio V, 523. 525 ff. Dramen 532 ff. 549 ff. 562 ff.
Risoluzioni in amore, le, Komödie von A. Nota VII, 625.
Ristori, Schauspielerin VI2, 550 f.
Ritorno d'Astrea, il, dram. Handlung v. V. Monti VII, 46. — della Campagna, il, Kom. von C. Goldoni VI1, 455.
Ritterthum IV, 48 ff.
Rivali, i, Komödie von G. Cecchi IV, 612. 625 ff. — i due, Komödie von Araldo IV, 532 f. — due felici, Komödie von Nardi IV, 533. — generosi, I, Singspiel von Ap. Zeno VI1, 129. 141.
Rivolte di Parnasso, Le, Komödie von Sc. Errico VI2, 144.

Rodiana, Komödie des Ruzante IV, 907, oder des Andrea Calmo 910.
Rodolfo, Drama von Alb. Capacelli VI2, 25.
Rodrigo, Tragödie von A. Pepoli VI2, 180.
Rolli, Paolo VI1, 98 f.
Romane der Troubadours oder der Trouvères IV, 75 ff. 102 ff.
Romantik IV, 53 ff.
Romeo e Adelinda, Tragödie von A. Pepoli VI2, 180. — u. Julia, Quellen u. Bearbeitungen dieses Stoffes V, 423. 432 ff. — u. Julie, Tragödie von V. Alfieri VI2, 296.
Romilda, Drama von G. Foppa VI1, 778.
Romiti, i, Komödie von E. Bentivoglio IV, 848.
Rondinelli, D., Vrf. geistl. Dramen IV, 237.
Rosa, Salvator V, 610.
Rosalia ovvero l'amore conjugale, Komödie von Andrea Villi VI2, 110.
Rosi, Francesco V, 561.
Rosini, Giovanni VII, 693 f.
Rosimonda, Tragödie von G. Soderini VI1, 31 ff. — Tragikomödie von C. Goldoni VI1, 422.
Rosmonda, Tragödie von G. Rucellai V, 281. 282 ff. — Drama von G. Casti VI1, 359 f. — d'Inghilterra, Tragödie von G. B. Niccolini VII, 246.
Rosmunda, Tragödie von A. Cavalerino V, 462. — Tragödie von V. Alfieri VI2, 302. 541 ff.
Rossi, Gherardo de', VI1, 587 ff.
Rossi da Terni, Paolo, Pastoralendichter V, 166.
Rota, Bernardino, Verf. von Fischeridyllen V, 9.
Rovina di Gerusalemme, Tragödie von Ringhieri VI2, 178. — di Troja, la, Komödie von P. Chiari VI1, 397.
Rozzi, Accademia de' V, 166.
Rucellai, Giovanni V, 281 f. Drama 282 ff.
Rügelieder der Troubadours IV, 42. 44 f. 75.
Rüpelspiele IV, 17 f.
Ruffiano, il, Komödie von L. Dolce IV, 828.
Ruggieri, Componist VI1, 281.
Ruggiero, Pietro, angebl. Aufführung von Dramen durch ihn IV, 151.
Ruggiero, Tragödie von G. A. Bianchi VI2, 177. — osia l'eroica gratitudine, Melodram von P. Metastasio VI1, 219.
Rusteghi, i, Komödie von C. Goldoni VI1, 458. 591.
Rusticale Poesie V, 10 ff.
Rutebeuf, Trouvère IV, 16. 109. 113 ff. 127 ff.
Rutzvanscad il Giovine, dramat. Parodie von Zaccar. Valaresso VI2, 219. 227 ff.
Ruzante, siehe Beolco, Angelo.

Sabbatini, Theatermaschinist VI1, 86.
Sacchi, Antonio, Harlekin VI1, 424 f. 430. 661.
Sacchini, Componist VI1, 469.
Sacco, Antonio, s. Sacchi.
Sachs, Hans IV, 18.
Sackville, Lord IV, 102.
Sacrifizio, il, anderer Titel der Komödie Gl' Ingannati, s. diese. — il, d'Issac von Feo Belcari IV, 187. 191 ff.
Sadumene, Bernardo VI1, 285.
Sängerinnen, die jungen, s. Cantarine.
Saffo, Tragödie von T. Arabia VII, 701. — Tragödie von St. Marchisio VII, 575. 576.
Sagrifizio, il, Pastorale von A. Beccari V, 58 ff.
Salio, Giuseppe VI2, 176.
Salisbury, Joh. v., gegen die Joculatoren IV, 105.

Salto di Leucade, il, Tragödie von G. Pindemonte VII, 138.
Saltuzza, la, Komödie des A. Calmo IV, 910.
Salutato, Coluccio, Vrf. einer latein. Komödie IV, 246.
Salvadori, Andrea, Operndichter VI1, 85.
Salvi, Giuseppe Maria VI2, 177.
Salviati, Lionardo IV, 863 ff. Komödien 868 ff. 880 f. 881 ff. V, 106 ff.
Sanese, la, Komödie von D. Lazzarini VI2, 220.
Sannazaro, Giacopo IV, 243. V, 7 ff.
Sansovino, Architekt V, 577.
Santo Eustachio, s. Eustachio.
Sara, Tragödie von Ringhieri VI2, 178.
Sarro, Componist VI1, 194. 196.
Satira, la, e Parini, Komödie von P. Ferrari VII, 699 f.
Satiro, il, Pastorale von Laura Giudiccione V, 527.
Satyrspiel als Muster der Pastorale V, 2 f.
Saul, Tragödie von V. Alfieri VI2, 302. 303. 481 ff.
Savio, Giov., üb. Guar. Pastor Fido V, 230.
Sbarra, Francesco, Dichter einer komischen Oper VI1, 87.
Scala, Flamminio, Reformator der Commedia dell' arte IV, 903. Schauspieler unter dem Namen Flavio 911. Komödien 913 ff.
Scala, Orsola, Schauspielerin IV, 912.
Scamacca, Ortensio VI1, 19.
Scamozzi, Architekt V, 577.
Scapino in der italien. Komödie IV, 905.
Scaramuccia, s. Fiorillo.
Scaramuccia, lo, Komödie von G. Bricci IV, 911.
Scarpella Bergamesco, Pseudonym des Andrea Calmo, siehe diesen.
Scena stabile der altitalienisch. Mysterienbühne IV, 175.
Sceneneintheilung bei geistl. Dramen IV, 189.
Scenenwechsel in den altitalien. Mysterienspielen IV, 175; in Rinuccini's Euridice V, 555; bei Cicognini IV, 704.
Schäfergedichte V, 1 ff.; siehe auch Pastorale.
Schäferlieder der Troubadours IV, 66.
Schäferspiel, das, von Adam de la Halle IV, 119 ff.
Schaubühne, siehe Theater.
Schauspiel, weltliches, seine Lostrennung vom geistlichen IV, 16.
Schauspieler, italienische, in England im 16. Jahrhundert IV, 560.
Schiava chinese, la, Komödie von P. Chiari VI1, 398.
Schiavetto, lo, Komödie von G. B. Andreini V, 740.
Schiavo del proprio onore, lo = Moro di corpo bianco, il.
Schlegel, A. W. v., über Romane der Troubadours und Trouvères IV, 179 ff.; über Guar. Pastor Fido V, 231 f.; über Trissino's Sofonisba 278 f.; über Goldoni VI1, 599 ff.
Sciamiti, gli, Komödie von G. Cecchi IV, 612. 634 ff.
Scipione nelle Spagne, Oper von Ap. Zeno VI1, 131. 141.
Scolastica, Komödie von L. Ariosto IV, 295. 385 ff.
Scommessa, la, ossia la Giardiniera di spirito, Komödie von Al. Pepoli VI2, 26 ff.
Scozia, la Conversione della, s. Conversione.
Scozzese, la, Komödie von C. Goldoni VI1, 463.
Scultore, lo, ed il Cieco, Komödie von C. Federici VI2, 61.
Sdrucciolo, jambischer Vers mit daktylischem Ausgang, eilfsylbig (ende-

casillabo) von Ariosto angewendet IV, 305; von Andern 828.
Secchi, s. Secco.
Secco oder Secchi, Niccolo IV, 791 ff. 904. Komödie 792 ff. 797 ff. 801 ff.
Secentisten V, 617 ff. VI, 1 ff. 59 ff. 85 ff.
Secreto, il pubblico, Komödie von C. Gozzi VI1, 768.
Sedecia, ultimo Re di Giuda, Tragödie von G. Granelli VI2, 182.
Seila, figlia di Jefte, Tragödie von G. Granelli VI2, 182.
Selene, Schauspiel von Gir. Cintio V, 355 f.
Selvaggia, la bella, Komödie von C. Goldoni VI1, 457.
Selvatichi, Academia de', zu Siena IV, 216.
Semiramide, la, Tragödie von Muzio Manfredi V, 408 ff. — Oper von Ap. Zeno VI1, 141. — Melodram von P. Metastasio VI1, 196. 197. 228.
Semiramis Boscareccia, Schäferspiel von Muzio Manfredi V, 419 f.
Sempiterni, Schauspielergesellschaft V, 577.
Sempronj, Leone VI2, 178.
Senso e Ragione, Intertenimento von T. Buoni IV, 237.
Sepolcro della libertà, s. Filippi.
Ser Lapo, ovvero la Moglie giudice e parte, Komödie von G. Gigli VI1, 366.
Sere di Carnovale, una delle ultime, Komödie von C. Goldoni VI1, 463.
Serena (Abendlied) der Troubadours IV, 66.
Serenata, Oper von Ap. Zeno VI1, 142.
Serio, Luigi VI1, 278.
Sernigi, Rafaella de, Verfasserin von Mysterienspielen IV, 231.
Serpente, la Donna, Märchendrama von C. Gozzi VI1, 719 ff.
Serse, Re di Persia, Tragödie von S. Bettinelli VI1, 102. VI2, 187.
Serva amorosa, la, Komödie von C. Goldoni VI1, 449. 604 — fedele, la = Re de' Genj, il.
Servi, li finti, Komödie von Fl. Scala IV, 919.
Servidore di due Patroni, il, Komödie von C. Goldoni VI1, 430.
Servigiale, Komödie von G. Cecchi IV, 612. 674 ff.
Servio Tullio, il, Tragödie von G. V. Gravina VI1, 191. VI2, 173.
Sesostri, Oper von Ap. Zeno und P. Pariati VI1, 142.
Sette, i, a Tebe, Tragödie von G. B. Niccolini VII, 246. 250.
Severo, Alessandro, Oper von Ap. Zeno VI1, 141.
Sfortunato, lo, Pastorale von A. Argenti V, 54. 61 ff.
Sforza, Lodovico, Tragödie von G. B. Niccolini VII, 246.
Shakspeare entlehnt aus Ariost IV, 339 ff.; aus Accolti's Virginia 587 ff. — Was Ihr wollt und Gl' Ingannati 751 ff. — Die beiden Veroneser und Parabosco's Il Viluppo 786 ff. — Was ihr wollt und Gli Inganni v. Secco 804 ff. — Sommernachtstraum und: Intrighi d'Amore 896 f. — Lear und Castelletti's Stravaganze d'Amore 890 f. — Romeo und Julia und L. Groto's Hadriana V, 423 ff. — Othello und Dolce's Marianna V. 385 ff.
Sibilla, la, Komödie von A. Fr. Grazzini IV, 744 f.
Sicilien, Schauplatz der Hirtengedichte V, 7.
Siena, erste Mysterien daselbst IV, 154. — Gesellschaften zur Pflege des Schauspielwesens daselbst IV, 215 f.
Signorelli, Pietro Napoli VI1, 286 f.

VI2, 126 f. Komödie 127 ff. — Mittheilungen über geistliche und profane Farssen d. Italiener IV, 241 ff.
Silandra, Tragödie von A. Ceba VI1, 37.
Silva, Ferd., Komödiendichter IV, 244.
Simeoni, Gabriello, Pastoralendichter V, 10.
Simpatia, la, di sangue, kom. Oper von P. Trinchera VI1, 285.
Singspiel von Sannazaro IV, 243.
Sirita, Oper von Ap. Zeno VI1, 141.
Siroe, Melodram von P. Metastasio VI1, 196.
Sirventès der Troubadours, s. Rügelieder.
Sisara, il, Tragödie von P. Martello VI2, 172.
Sismondi, S., über Goldoni VI1 601 ff.
Skalden IV, 95.
Smanie per la Villeggiatura, le, Komödie von C. Goldoni VI1, 455. 502 ff.
Smeducci, Girol. Bartolom. VI1, 28 ff.
Socci, Peretano, geistl. Dramendichter IV, 233.
Socrate Immaginario, komische Oper von Lorenzi VI1, 306 ff.
Soderini, Genesio VI1, 31 ff.
Sofa, il, Komödie von Alb. Capacelli VI2, 26.
Sofonisba, Tragödie von G. del Carretto V, 251 f. Tragödie des G. G. Trissino V, 253. 256 ff. Uebersetzungen und französische Bearbeitungen des Stoffs 279 f. — Tragödie von V. Alfieri VI2, 302. 311. 316. 538 f. — Tragödie von Sav. Pansuti VI2, 174.
Sofronia, Tragödie von Annib. Marchese VI2, 176.
Sogno, il, di Scipione, Melodrama von P. Metastasio VI1, 206.
Sografi, Anton. Simone VI2, 36.; Komödien 36 ff. 45 ff. 58 ff.
Soldato, il, Tragödie von A. Leonico V, 516.
Solimano, Tragödie von P. Bonarelli VI1, 13 ff.
Solitario, il, Komödie von Marchese Liveri VI2, 145.
Somiglianza, La, Komödie von N. Amenta VI1, 361.
Sorella, la, Komödie von G. B. Porta V, 663. — la buona, Komödie von G. Giraud VII, 574.
Sorelle chinesi, le, Komödie von P. Chiari VI1, 398. — rivali, le, Komödie von P. Chiari VI1, 396.
Sorellina di Don Pilone, La, Komödie von G. Gigli VI1, 363. 366. 369 ff.
Sorglose Kinder, s. Enfans sans Souci.
Sotties der Enfans sans Souci IV, 17.
Spagnolas, Komödie von A. Calmo IV, 910.
Spavento, Capitano IV, 906.
Spedale, lo, Komödie von P. Bonarelli VI1, 18.
Speroni, Speron, degli Alverotti V, 306 ff.
Spezzani, Verf. geistl. Dramen IV, 236.
Spia muta, la, Komödie von St. Marchisio VII, 576.
Spina, la, Komödie von L. Salviati IV, 880 f.
Spiritata, la, Komödie von A. Fr. Grazzini IV, 728 ff.
Spiriti, gli, Komödie von E. Bentivoglio IV, 848.
Spirito, lo, Komödie von G. Cecchi IV, 611. 671 ff. — di Contradizione, lo, Komödie von C. Goldoni VI1, 460.
Spitznamen Sienesischer Akademien IV, 216.
Sporta, la, Komödie von G. B. Gelli IV, 842 f.
Sposa, la novella, Komödie von A. Nota VII, 625. — Persiana, la, Komödie von C. Goldoni VI1, 450.

Sposa sagace, la, Komödie von C. Goldoni VI1, 460.
Sposo di Provincia, lo, Komödie von A. Nota VII, 625. — di tre e marito di nessuna, kom. Oper von A. Palomba VI1, 281.
Sprache, italienische, das Undramatische derselben IV, 190 f.; ihre Vorzüglichkeit für den Dithyrambus V, 34 ff. — Sprache der Mysterien IV, 13.
Starnutamento di Ercole, lo, Bambocciade von C. Goldoni VI1, 411.
Statira, Tragödie von G. Baruffaldi VI1, 95. — Oper von Ap. Zeno u. P. Pariati VI1, 142.
Stecchi, Giov. Lorenzo VI1, 124.
Stegreifdichter u. Stegreifgedichte V, 19 ff.
Stegreifkomödie, italien. IV, 590. 903. Probestück einer solchen 913 ff. VI1, 424 ff. Vgl. auch Commedia dell' arte.
Sternuto di Ercole, lo, Drama von P. Martello VI2, 172.
Stiava, la, Komödie von G. Cecchi IV, 611. 614.
Stigliani, Tommaso V, 595 f.
Stordito, lo, s. Piccolomini, Alessandro.
Storia = geistliches Drama IV, 87.
Straccioni, gli, Komödie von A. Caro IV, 892 ff.
Strascino, s. Campani, Nic.
Stravaganze d'Amore, Komödie von Cr. Castelletti IV, 887 ff.
Strega, la, Komödie von A. Fr. Grazzini IV, 736 ff.
Streitgespräche IV, 105.
Stuarda, Maria, Tragödie von T. Campanella V, 516.
Studenti, Gli, Komödie von Marchese Liveri VI2, 145.
Suddito fedele, il, Drama von G. Foppa VI1, 778.
Summo, Faustino, gegen Guar. Pastor Fido V, 228 f.
Suocera, la, Komödie von B. Varchi IV, 863.
Suppositi, I, Komödie von L. Ariosto IV, 276. 292. 326 ff.
Susanna, Rappresent. di IV, 231.
Svanvita, Oper von Ap. Zeno VI1, 142.
Sviato, lo, Komödie von G. Cecchi IV, 612. 685 f.
Sylvae des Polizian V, 19 f.
Synagoge und Kirche, personificirt IV, 15.

Tabernaria, la, Komödie von G. B. Porta V, 663.
Taddeo, Don, in Barcellona, kom. Oper von Lorenzi VI1, 336.
Tänze, diabolische, in der Kirche zu Konstantinopel aufgeführt IV, 25; in den Kirchen d. Normandie 26.
Taglieder der Troubadours IV, 66.
Talanta, la, Komödie von P. Aretino IV, 527 ff.
Tamar, tragische Handlung von G. di Velo IV, 237. — Tragödie in Prosa V, 577.
Tamburo, Il, kom. Oper von Lorenzi VI1, 335.
Tancia, la, ländl. Komödie von M. A. Buonaroti d. J. VI1, 75 ff.
Tancredi, Tragödie von P. Torelli V, 461; von F. Asinari V, 462. 516.
Tansillo, Luigi, Verf. einer Pastorale V, 55.
Tanzgesang in der Provence IV, 36.
Tanzlieder der Troubadours IV, 66.
Taranta, la, angebl. Drama des Palasol IV, 152.
Tarantola, la, Komödie von Alb. Capacelli VI2, 12. 25.
Tasso, Torquato V, 68 ff. Leben 70 ff. Sein Rinaldo 75 f. Sein Gerusalemme lib. 78 f. 102 f. Sein Torrismondo 118. 490 f. Sein Aminta

124 ff. 490 ff.; fälschlich als Dichter der Komödie Intrighi d'Amore bezeichnet IV, 881.
Tasso, il, Komödie von C. Goldoni VI 1, 456. 606 ff. — Torquato, Drama von A. Nota VII, 626. 678. 687. — Torquato, Commedia storica von Giovanni Rosini VII, 693 f.
Tassoni, Alessandro V, 607; Verf. der Epopöe: der Eimerraub V, 11.
Tavernola abbentorata, kom. Oper von G. Trinchera VI 1, 281.
Teatro comico, il, Komödie von C. Goldoni VI 1, 445. 482 ff. — domestico (Familientheater) v. G. Giraud VII, 573.
Tebaldeo, Antonio, Eklogendichter V, 7.
Tedaldi-Fores, Carlo VII, 529 f.
Telesfonte, Tragödie von G. Liviera V, 462.
Temistocle, Drama von Ap. Zeno VI 1, 129. 141. 264 ff. 270 f. — Melodram von P. Metastasio VI 1, 209. 248 ff. VII, 497.
Tempo, il, fa giustizia a tutti, Komödie von C. Federici VI 2, 114.
Tenda, Beatrice, Tragödie von C. Tedaldi-Fores VII, 530.
Tenorio, Don Giovanni, o il Dissoluto (il Convitato di Pietra) Drama von C. Goldoni VI 1, 421.
Tenusto, Tragödie von G. Salio VI 2, 176.
Tenzonen der Troubadours IV, 37.
Teodora, geistl. Tragödie von G. B. Smeducci VI 1, 28.
Teodoro, il Re, in Venezia, kom. Oper von G. Casti VI 1, 337 ff.
Teofilo, dramat. Legende, in Florenz aufgeführt IV, 155. — Rappresent. di 231.
Terenzio, Komödie von C. Goldoni VI 1, 455.
Terno al Lotto, il, Komödie von G. Barbieri VII, 698.
Terzinen, s. Octaven.
Teseide, die, des Boccaccio IV, 140. 144.
Tessari, Carolina, Schauspielerin VII, 626.
Testa, Gherardo del VII, 699. 700 f.
Testi, Fulvio V, 592 f.
Teuzzone, Il, Oper von Ap. Zeno VI 1, 130. 141.
Theater, italienisches, s. Einrichtung V, 576 ff. — italienisches, in Paris IV, 395. VI 1, 465. — zu Vicenza V, 576; zu Sabbionetta, Venedig, Adria, Ferrara 577; stehendes im Schlosse zu Ferrara IV, 294.
Theatercensur VI 1, 444.
Theater-Maschinen und Maschinisten VI 1, 86.; s. Maschinen.
Theophilus, Mirakelspiel von Rutebeuf IV, 16. 109. 113 ff.
Theophylaktos, Patriarch v. Konstantinopel, gestattet Possenspiele in der Kirche IV, 25.
Thesoro, il, Komödie von L. Groto IV, 820 ff.
Thieste, Tragödie von L. Dolce V, 408.
Tiberino, Il falso, Oper von Ap. Zeno VI 1, 142.
Tieste, Tragödie von Ugo Foscolo, VII, 92. 118 ff.
Timoleone, Tragödie von V. Alfieri VI 2, 302. 316. 535 ff.
Timone, Commedia des Bojardo IV, 251. 255 ff.
Tiorba, dalla, s. Ferrari, Benedetto.
Tiranni, I tre, Komödie von Ag. Ricchi IV, 592 ff. 904.
Tirsi, Pastorale von Ap. Zeno VI 1, 129. 142; anderer Titel für I due Pellegrini von L. Tansillo; s. d.
Tirso de Molina, benutzt von Cicognini V, 710 f.
Tito, il, Melodrama VI 1, 145. — la

Clemenza di, Melodram von P. Metastasio VI 1, 205.
Tobia, Melodram von D. Lazzarini VI 2, 220.
Todero Brontolon, Komödie von C. Goldoni VI 1, 463.
Tomyris, Tragödie von A. Ingegneri V, 157.
Tonin dalla Grazia, Komödie von C. Goldoni VI 1, 439.
Torelli, Giacomo, Theatermaschinist VI 1, 86.
Torelli, Pomponio V, 491 ff. Tragödien 462 ff.
Torgiense, Lauriso, Pseudonym d. G. A. Bianchi.
Torrismondo, Tragödie von Tasso V, 118. 490 ff.
Torti, Giovanni VII, 14.
Torti, Francesco VII, 47.
Torti amorosi, i, Komödie von Cr. Castelletti IV, 891.
Toscanismo, il, e la Crusca, Komödie von Sc. Maffei VI 2, 145.
Tozzo, Commedia del IV, 243.
Tradimento per l'honore, il, Tragödie von Cicognini V, 717. VI 1, 52 ff.
Tragikomödie V, 185 f. 226 ff.; spanische IV, 590.
Tragödie im 14., 15. u. 16. Jahrhundert V, 235 ff.; im 17. Jahrh. VI 1, 1 ff.; im 18. Jahrh. VI 2, 150 ff.; im Uebergange vom 18. ins 19. Jahrh. VII, 1 ff.
Tragödien, geistliche, von G. B. Smeducci VI 1, 28 ff.; in Prosa V, 577.
Trame zingaresche, Le, kom. Oper von Lorenzi VI 1, 335.
Tramelogedie, Alfieri's VI 2, 246. 314.
Trapassi, siehe Metastasio.
Trappolaria, la, Komödie von G. B. Porta V, 663.
Travaglia, il, Komödie von A. Calmo IV, 910.
Trecentisten IV, 140 ff.
Trenta, Ascolano Filippo VI 2, 177.
Trinchera, Pietro VI 1, 281. 285.
Trinuzia, la, Komödie von Agn. Firenzuola IV, 844 ff.
Trionfo della Verginità, il, Tragödie in Prosa von Hieronimo d'Arabia IV, 237.
Trissino, Giov. Giorgio V, 253 ff.; s. Tragödie Sofonisba 256 ff.; führt die ungereimten Jamben in die Tragödie ein IV, 190.
Trobadores in der Provence IV, 26 f. Charakter ihrer Poesie 42 ff. 56 ff. Tr. in Italien 135 ff.
Trofonio, La Grota di, kom. Oper von G. Casti VI 1, 357 f.
Tronsarelli, Ottavio, Erfinder d. heroischen Oper VI 1, 125.
Troppi, i, Komödie von V. Alfieri VI 2, 599. 609 f.
Troppo tardi, Komödie von T. Ciconi VII, 701.
Troubadours, s. Trobadores.
Trouvères, anglo-normännische IV, 14. 15. 24.
Truffaldino, Charaktermaske VI 1, 424 f.
Tullia, Tragödie von L. Martelli V, 293 ff.
Tullio, Francesco Antonio VI 1, 280. 285.
Turandotte, Märchendrama von C. Gozzi VI 1, 705 f.
Tyche, s. Glücksgöttin.

Ubaldini, Ubaldino, erster Dichter in ital. Sprache IV, 136.
Ugolino da Parma, Verf. latein. Komödien IV, 245.
Ugolino Conte di Gherardeschi, Tragödie VI 2, 178. — Tragödie von L. Sempronj VI 2, 178. — il conte, Tragödie von C. Marenco VII, 374.
Ugoni, C., über C. Federici VI 2, 110 f.

Ulisse il Giovine, Tragödie von Lazzarini VI2, 151. 219 ff.
Ulysse, Tragödie von Ip. Pindemonte VI1, 112. VII, 10.
l'Uno, Komödie von V. Alfieri VI2, 599 ff.
Unschuld, die verleumdete, s. l'Innocenza calunniata.
Uomini e donne, Streitspiel IV, 234.
l'Uomo di buon cuore, Komödie von P. Chiari VI1, 398. — di garbo, Komödie von Alb. Capacelli VI2, 25. — miglio rato dai rimorsi, Komödie von C. Federici VI2, 62. — Prudente, Komödie von C. Goldoni VI1, 439.

Vaccaria, Komödie des Ruzante IV, 907.
Valaresso, Zacc. VI2, 219. 227 ff.
Valente, Flavio, Tragödie von A. Marchese VI2, 176.
Valerio di Bologna, Verf. von Mysterienspielen IV, 232.
Valle, Cesare della, Duca di Ventignano VII, 529.
Vallière, la duchessa de la, histor. Drama von A. Nota VII, 623. 638 ff.; von Luigi Marchese VII, 698. — Madamigella della, Komödie von A. Bon VII, 697 f.
Valsei ossia l'Eroe Scozzese, Tragödie von Antonio Perabò VI2, 177.
Vangeli, geistl. Dramen nach dem Neuen Test. IV, 188 f.
Varano di Camerina, Alfonso VI2, 203 ff.
Varchi, Benedetto IV, 863 f.
Vasa, Gustav, Drama von Piron, übersetzt von C. Gozzi VI2, 770. — Oper von C. Goldoni VI1, 427.
Vascello della Felicità, Festspiel VI1, 86.
Vecchi, Orazio, Erfinder der komischen Oper VI1, 87.
Vecchio bizzarro, il, Komödie VI1, 451.
Vedova, la, Komödie von N. Buonoparte IV, 901. — la finta, kom. Oper von P. Trinchera VI1, 286. — infatuata (La Donna di testa debole), Komödie von C. Goldoni VI1, 450. — di prima notte, la, Komödie von Federici VI2, 113. — Prussiana, la, Komödie v. P. Chiari VI1, 396. — scaltra, la, Komödie von C. Goldoni VI1, 443. — in solitudine, la, Komödie v. A. Nota VII, 625. — spirituosa, la, Komödie von C. Goldoni VI1, 458.
Vedove inamorate, le, Komödie von Alb. Capacelli VI2, 26.
Velo, Giamb. di IV, 237. V, 577.
Venceslao, Oper von Ap. Zeno VI1, 141.
Vendetta amorosa, la, Komödie von P. Chiari VI1, 396. — virtuosa, la, Komödie von Alb. Capacelli VI2, 26.
Vendramini, Theaterunternehmer VI1, 449.
Venedig, Pracht der Theatervorstellungen daselbst VI1, 86. — Pflege der Komödie daselbst IV, 493 ff. 775 ff.
Ventignano, Duca di, s. Valle.
Veraldo Romano, Paolo V, 719 ff.
Verardi, Carlo, Verf. eines latein. Drama IV, 249 f.
Veratti, Batt., Schauspieler IV, 912. V, 62.
Vergerio, Pierpaolo, latein. Komödie von ihm IV, 244.
Vergine del Sole, la, Komödie von A. Villi VI2, 110.
Verità raminga, la, komische Oper von Fr. Sbarra VI1, 87.
Vero, Lucio, heroische Oper von A. Zeno VI1, 126. 130.
Verrato, s. Veratti.
Verri, Alessandro VI1, 438.

Verso sciolto, reimlose Jamben, im italienischen Drama angewendet IV, 190 f.
Verspottung der Götter, die, epischer Schwank des Fr. Bracciolini V, 11.
Verter, Komödie von Ant. Sim. Sografi VI 2, 45 ff.
Vertigini del Secolo, le, Komödie von Fr. A. Avelloni VI 2, 119 ff.
Verucci, Vergilio IV, 911.
Verwickelung oder Verwicklungs-Irren, s. l'Intrico etc.
Viaggi del Imperator Sigismondo = Scultore, lo, ed il Cieco.
Viaggiacoli ridicoli, i, kom. Oper von C. Goldoni VI 1, 456.
Viassolo, Giov. Batt., s. Federici, Camillo.
Vicenza, das Teatro Olimpico daselbst V, 576.
Vico, Giov. Batt. VII, 698.
Villano, d'un, e di una Zingara, Commedia IV, 243.
Villegiatura, la, Komödie von C. Goldoni VI 1, 451.
Villi, Andrea VI 2, 110.
Viluppo, il, Komödie von G. Parabosco IV, 777. 785 ff.
Vincenza, Armani, Schauspielerin IV, 923 f.
Vinci, Leonardo, Componist VI 1, 196. VI 2, 176.
Viniziana in Algeri, la, Komödie von P. Chiari VI 1, 397.
Vinnegna, kom. Oper von P. Trinchera VI 1, 285.
Viola, Alf. delle, Componist V, 59. 61.
Viola, s. Oliva.
Virginia, Komödie von B. Accolti IV, 546 ff. — Tragödie von Sav. Pansuti VI 2, 174. — Tragödie von G. A. Bianchi VI 2, 177. — Tragödie von V. Alfieri VI 2, 295. 302. 310. 447 ff.
Virginità, il Trionfo della, Tragödie in Prosa V, 577.
Virtuoso per forza, Il, Komödie von G. Gigli VI 1, 367.
Visconti, Ermes VII, 14.
Visconti, Valentina, Tragödie von Giul. Carcano VII, 700.
Vite, Heiligenspiele IV, 188.
Vittori, Loreto V, 745 ff. — Castrat VI 1, 88.
Vittoria, Tragödie von P. Torelli V, 461.
Vittorina, kom. Oper von C. Goldoni VI 1, 472.
Vivo e morto, Streitspiele IV, 234.
Vizj, I, correnti all' ultima moda, Komödie von G. Gigli VI 1, 366.
Volkssprachen, ihr Eindringen in die Mysterienspiele IV, 13.
Volponi, i, Singspiel von C. Goldoni VI 1, 477.
Voltaire, seine Sophonisbe V, 280; s. Tragödie Marianne V, 375 ff.; s. Merope V, 475 f.; sein Brutus VI 2, 556 ff.
Volubilità d'Amore, la, ovvero Gl' Inimici Amanti, Komödie von G. A. Lorenzani V, 733 ff.
Vrittelinno, siehe Cecchini.

Wadington, G. de, über die Mirakelstücke des 13. Jahrh. IV, 105.
Wagenspiele, italien. IV, 239.
Was Ihr wollt von Shakspeare und die Komödie Gl'Ingannati IV, 751 ff.
Willenvelt, Giulio, assassino, Komödie von Fr. A. Avelloni VI 2, 115 ff.
Wollüstling, der bekehrte, dram. Monolog IV, 121 f.
Wunder, das, des Theophilus, siehe Theophilus.

Yoglars in der Provence IV, 26 f.

Zajotti, Paride VII, 14.
Zaira, Tragödie v. Gasp. Gozzi VI2, 181.
Zampano, il Barone di, kom. Oper von P. Trinchera VI1, 285.
Zannoni, Atanagio, Schauspieler VI1, 661.
Zanotti, Francesco Maria VI1, 96 f.
Zanotti, Giampier Gavazzoni VI2, 176.
Zanuzzi, Schauspieler VI1, 463.
Zelinda, Tragödie von Calini VI2, 177.
Zeno, Apostolo, über die ältesten italien. Mysterienspiele IV, 153 f. Leben VI1, 126 ff. Melodramen 141 ff. 156 ff. 174 ff.
Zenobia, Oper von Ap. Zeno VI1, 131.
— Melodrama v. P. Metastasio VI1, 211.
Zigeunergespräche, italien. Possen IV, 239.
Zingara sdegnosa, la, Komödie von G. Bricci IV, 911.
Zingaresche, ital. Possen IV, 239.
Zite, le, kom. Oper von P. Trinchera VI1, 285.
Zobeide, La, Märchentragödie von C. Gozzi VI1, 730 ff.
Zulfa, Tragödie von A. Pepoli VI2, 180.
Zwischenspiele, s. Intermedien.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Druck von C. P. Melzer in Leipzig.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Klein, Julius L.,

Geschichte des italienischen Drama's

Bd.: 4

Leipzig 1869

L.eleg.g. 214 s-7
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574136-0